LIBRARY OF
WELLESLEY COLLEGE

PURCHASED FROM
Bunting Fund

W I L H E L M D U F A Y

MONOGRAPHISCHE STUDIE

ÜBER DESSEN

LEBEN UND WERKEN

VON

FR. X. HABERL

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

ERSTER JAHRGANG - 1885 - 4. VIERTELJAHR

LEIPZIG

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1885

292241

ML
410
.D83
M2

Wilhelm du Fay.

Monographische Studie über dessen Leben und Werke.

Von

Fr. X. Haberl.

»Quoniam se quisque per se ipsum emendare facile non potest, faciamus sodalitia et collationes, ... ut ex singulorum studio omnes recte agamus!«
(S. Chrysost. Hom. 2. ad popul. Antioch.)

In den Jahren 1867—70 führte mich die Absicht, das von Dr. C. Proske in Regensburg gesammelte reiche Material aus italienischen Bibliotheken zu vervollständigen und zu vermehren, nach Italien, wo ich, besonders in Rom, den Entschluß faßte, eine Gesammtausgabe der Werke Giov. Pierluigi's da Palestrina zu Stande zu bringen.[1] Von 1871—82 erlitten diese Arbeiten eine mit der Direction des Regensburger Domchores unabweislich verknüpfte Unterbrechung, wenn auch die praktische Beschäftigung mit den Meistern des 16. Jahrhunderts bei dem bekannten Programm der Kathedralkirche eine Fülle neuer Anregungen und Erfahrungen geboten hat. Das Fortschreiten der »Palestrina-Ausgabe«, von welcher bis heute 20 Bände erschienen sind, und welche nach sechs Jahren mit dem 32. Bande ihren Abschluß findet, bedingte einen neuen längeren Aufenthalt in Italien und Rom, um das noch fehlende oder defecte Material zu sammeln, zu ergänzen, und für eine Palestrina-Biographie nach neuen Quellen zu forschen.

---

[1] Bekanntlich hatten Theodor de Witt, Rauch und Espagne vorgearbeitet und 9 Bände edirt. Nach dem Tode Espagne's (1875) war eine Stockung eingetreten. Es ist das große Verdienst des H. Fr. X. Haberl die Sache wieder in Fluß gebracht zu haben, so daß die Verleger HH. Breitkopf & Härtel im Jahre 1879 mit einem ergänzenden Prospect vor die Oeffentlichkeit treten konnten. Anm. d. Red.

Pierluigi's Wirken umfaßt beinahe das ganze 16. Jahrhundert; es mußte auch auf seine Vorläufer und das 15. Jahrhundert zurückgegriffen werden[1], um eine sichere Grundlage für den »Palestrinastyl« zu erhalten. Die im II. Theil dieser Studie aufgeführten Archive lieferten aber so viel wichtiges Material, das nicht direct auf Pierluigi sich bezieht, und doch der Musikgeschichte zugeführt werden soll, daß der Gedanke nahe lag, kleinere und grössere Archivaufschlüsse, vermehrt durch Bibliothekfunde, und verarbeitet unter Benutzung und Herbeiziehung der bereits vorhandenen Literatur, in zwanglosen Artikeln zu publiciren. An Thematen ist auf Jahre hinaus kein Mangel; ich erwähne: 1) Thematischer Katalog des Archives der päpstlichen Kapelle. 2) Sängerverzeichniß der päpstlichen Kapelle von 1440 bis 1510. 3) Tinctoris als Theoretiker. 4) Ugolinus von Orvieto, Theoretiker des 15. Jahrhunderts. 5) Die musikalischen Schätze der vatikanischen Bibliothek. 6) Die Musikarchive der drei römischen Basiliken *S. Giovanni in Laterano*, *S. Pietro* und *S. Maria maggiore*, und Aehnl. Die Absicht ist: »Baumaterialien« nicht in ungeordneter Lagerung, sondern in ausgearbeitetem Zustande herbeizuschaffen: was bei der Arbeit mit abgefallen ist, auch das Kleinste und Unscheinbarste, wird in Namen- und Ortsregistern aufbewahrt, und kann manchem Meister Dienste leisten. Ueber die Nützlichkeit, ja Nothwendigkeit solcher Arbeiten wird wohl kein Dissens obwalten. Warum sind die groß angelegten Werke von Martini, Burney, Hawkins, Forkel, Ambros, Fétis unvollendet geblieben? Weil diese Männer theils die Menge des Stoffes allein nicht bewältigen konnten, theils erlahmen mußten, als sie, im peinlichen Gefühle des Mangels an verarbeitetem Material, selbst Steine, ja das ganze Baumaterial herbeizuschaffen sich genöthiget sahen; darüber sind sie gestorben. Wer hat bei dem phänomenalen Talente

[1] Die Quellen waren so zahlreich, und flossen so überströmend, daß manche Notiz und Entdeckung über frühere oder spätere Epochen nur wie im Fluge bemerkt werden konnte, um nicht zu sehr vom Ziele abzuweichen. Die Erzählung dieses Umstandes veranlaßte H. Dr. Oscar Hase in Firma Breitkopf & Härtel, beim Kgl. Preußischen Cultusministerium einen Hilfsarbeiter zu beantragen, welcher, auf Vorschlag des H. Professors Philipp Spitta in Berlin, diejenigen Archiv- und Bibliothek-Ergebnisse, welche mir ferner lagen oder zu viele Zeit geraubt hätten, seit zwei Jahren sammelt und registrirt. H. Emil Vogel aus Dresden, cand. phil. in Greifswald, erhielt ein bedeutendes Stipendium zu diesem Zwecke, und wird seiner Zeit sicher den im Motto erwähnten *sodalitia* sich anschließen können.

Mit gebührendem Danke für diese werthvolle Rücksichtnahme auf musikhistorische Bestrebungen glaubte ich auch öffentlich dieser gütigen Unterstützung erwähnen zu sollen.

von A. W. Ambros nicht schon bedauert, daß er seine volle Arbeitskraft nicht von vornherein der Epoche von 1000 nach Christus, oder vom 13. Jahrhundert ab zugewendet hat? Wir Musiker können nicht hoffen und erwarten, daß die Klasse der Historiker besondere Achtung vor uns habe, wenn wir nicht die gleichen Wege einschlagen, die sie selbst zu allen Zeiten wandeln mußten, und so lange in »Musikgeschichten«, Compendien und Lexicis zum hundertstenmale kaum mit anderen Worten erzählt wird, wofür Nachweise, Quellen, Zeugen und Dokumente fehlen. Trotz der vorzüglichen Arbeiten über Notation von H. Bellermann, Coussemaker, H. Riemann, Jacobsthal, ähnlichen Details in den Musikgeschichten von Ambros und Fétis etc. haben wir zum Beispiel noch kein Werk, welches die Notationsgeheimnisse, Formen und Wandlungen der Notenschrift des 15. Jahrhunderts, dieses Jahrhunderts der Entdeckungen, durch erschöpfende Beispiele klar und ausführlich darlegt und behandelt. Und doch hat »die Musikgeschichte der Epoche von 1380[1] bis 1600 gegen jede andere Kunstgeschichte das Eigene, daß sie gründlich auf Dinge eingehen muß, die an sich gleichgiltige Nebensache scheinen. Der Gehalt der Ilias bleibt derselbe, ob sie in Majuskeln oder in Cursivschrift, mit oder ohne Accentuirung aufgezeichnet vorliegt. Die Musikgeschichte aber muß sich nothwendig auf eine eingehende Darstellung der Art und Weise der schriftlichen Aufzeichnung der Tonsätze einlassen, weil diese Aufzeichnung die Gestalt und den Gehalt der Tonsätze selbst sehr wesentlich mit bestimmte.«

»Folgerungen, wie der: so war es an diesem Orte oder in diesem Jahrhundert, darum wird es wohl auch anderswo und in dem früheren und späteren Jahrhundert so gewesen sein, bin ich abhold«![2] So weit Dokumente im Hintergrunde stehen, so weit reicht die Glaubwürdigkeit einer Behauptung — in historischen Dingen.

Was nun speziell vorliegende Studie angeht, so bin ich noch nicht in der Lage die Kompositionen W. du Fay's in ihrer Totalität und nach ihrer musikalisch-technischen Seite zu untersuchen. Aber das gebotene Material wird ausreichen, um zu ersehen: »wie die physische Beschaffenheit des Künstlers, seine Erziehung, die Vorbilder, die er studiert und in sich aufgenommen hat, der Einfluß seiner Umgebung auf seine künstlerischen Anschauungen, die künstlerische Stellung, die er bekleidet, die Momente, die gewaltig in sein

[1] Besser wird man 1440 an Stelle obiger bei Ambros II, 426 befindlichen Jahreszahl setzen. Citat ebendas.

[2] P. H. Denifle: »Die Universitäten etc. p. XXIII.

Gefühlsleben eingriffen, die Art seiner Produktionsthätigkeit, sein Verhalten zu den übrigen Künsten, sowie endlich seine ethischen und kulturellen Anschauungen« beschaffen waren.[1]

Möge dieser erste Versuch gütige Aufnahme finden, und durch gemeinsames Wirken erzielt werden, was im Motto ausgesprochen ist: »Da sich Keiner leicht durch sich selbst verbessern kann, wollen wir vereint und gemeinsam dahin streben, aus dem Studium des Einzelnen allgemeinen Nutzen zu ziehen.«

Verzeichniss der gedruckten und in dieser Studie benutzten Literatur.

Ambros, Aug. Wilh., Geschichte der Musik. 4 Bände, Breslau. F. E. C. Leuckart, 2. Aufl. 1881; dazu Beispielband von O. Kade, ebendas.

Arnold, Fr. W., »Das Locheimer Liederbuch« in Fr. Chrysanders »Jahrbücher für musik. Wissenschaft«. 2. Band. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1867. Groß 8°.

Baini, Gius., Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina. Roma. 1828. 2 vol. in 4°.

Becker, C. F., Systematisch-chronologische Darstellung der musikal. Literatur ... Leipzig, Rob. Friese. 1836. Quart. Nachtrag ebend. 1839.

Bellermann, Heinr., Der Contrapunct. 2. Aufl. Berlin, Jul. Springer. 1877. In 8°.

—— Die Mensuralnoten und Taetzeichen im 15. und 16. Jahrh. Berlin, Reimer. 1858. In 4°.

—— Siehe Jahrbücher für mus. Wissenschaft. 1. und 2. Band.

Castil-Blaze, Chapelle-musique des rois de France, Paris, Paulin. 1832, nennen wir, um vor dem Büchlein zu warnen, dessen pomphafter Titel viel verspricht, während der Inhalt absolut werthlos, kaum novellistischen Anforderungen entspricht.

Coussemaker, E. de, Notice sur les collections musicales de la Bibliothèque de Cambrai etc. Paris, chez Techener, libraire, place du Louvre, 1843. 8°.

—— Histoire de l'harmonie au moyen âge. Paris, V. Didron. 1852. In 4°.

—— Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit ... Parisiis, A. Durand et Pedone-Lauriel. 1864—1874, IV Tomi. 4°.

—— Prospect zu dem bisher ungedruckten Werke: Les harmonistes du XIVe siècle. Imprimerie Lefebure-Ducrocque à Lille. 1869. 4°.

Denifle, P. Heinr., Die Universitäten des Mittelalters bis 1400. 1. Band. Berlin, Weidmann'sche Buchhandlung. 1885.

Dufresne, C., du Cange Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis. Venetiis, Seb. Coleti 1736—1740. 6 Vol. Fol.

Eitner, Rob., Monatshefte für Musikgeschichte, 17 Jahrgänge; Commissionsverlag v. Trautwein in Berlin, seit Juli 1881 Commiss. v. Breitkopf & Härtel in Leipzig. Daraus besonders 2. Jahrg. »Verzeichniß neuer Ausgaben alter Musikwerke«, sowie 16. und 17. Jahrg.

Fabricius, Io. Alb., Salutaris lux evangelii ... sive notitia historico-chronologica, literaria et geographica ... Hamburgi, sumtu viduae Felgineriae, typis Stromerianis. 1731. 4°.

[1] G. Adler in Vierteljahrsschrift, S. 10.

Fage, Adrien de la, Essais de diphtérographie musicale. Paris, O. Legouix. 1864. 8°.
Fétis, F. J., Biographie universelle des musiciens. Paris, Firmin Didot frères, fils et Cie, 1867. 2me édition. 8 Vols. 8°.
—— Histoire générale de la musique. Paris, Firmin-Didot frères, fils et Cie. 1869—1876; 5 Vol. 8°.
Fétis, F. J., Mémoire sur cette question: »Quels ont été les mérites des Neerlandais dans la musique, principalement aux 14e, 15e et 16e siècles« etc. Amsterdam, J. Muller en Comp. 1829. 4°.
Forkel, Joh. Nik., Allgemeine Geschichte der Musik. Leipzig, Schwickert. 1. Bd. 1788, 2. Band 1801. 4°.
Gerbert, Mart., Scriptores ecclesiastici de Mus. sacra potissimum. Typis San-Blasianis. 1784. 3 Tom. 4°.
Houdoy, Jules, Histoire artistique de la cathédrale de Cambrai. Paris, D. Morgand et Ch. Fatout, 1880. Groß 8°.
Jahrbücher für mus. Wissenschaft, 1. u. 2. Band; siehe Fr. W. Arnold und H. Bellermann.
Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1834. In 4°. 2. Aufl. 1846.
—— Katalog der Sammlung alter Musik des k. k. Hofrathes Raphael Georg Kiesewetter. Wien, bei den P. P. Mechitharisten. 1847. In 4°.
—— Galerie der alten Contrapunctisten, eine Auswahl aus ihren Werken. Eine Zugabe zu seinem Hauptkatalog. Wien, bei den P. P. Mechitharisten. 1847. In 4°.
—— Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst. Beantwortung der Frage: Welche Verdienste haben sich die Niederländer, namentlich des 14., 15. und 16. Jahrhunderts im Fache der Tonkunst erworben? u. s. w. Amsterdam, J. Muller en comp. 1829. In 4°.
—— Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1841. In 4°.
Morelot, Steph., De la musique au XVe siècle. Notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon. Paris. V. Didron, Blanchet. 1856. 4°.
Moroni, Gaetano, Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica. Venezia, tipogr. Emiliana. 1840—1861. 104 Vol. 8°. Dazu 6 Registerbände. 1878 bis 1879.
Riemann, Dr. Hugo, Studien zur Geschichte der Notenschrift. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1878. In 8°.
Schelle, Ed., Die päpstl. Sängerschule in Rom, genannt die sixtinische Kapelle. Wien, J. P. Gotthard. 1872. Klein 8°.
Spruner-Menke, Histor. Handatlas; Gotha, Justus Perthes. Karten der mittelalterl. Gesch. Deutschlands, Frankreichs und Italiens.
Straeten, Edmond van der, La musique aux Pays-bas avant le XIX. siècle. Bruxelles, van Trigt. 1867—1885. 7 tom. 8°.
Wallon, H., Jeanne d'Arc. Paris, Firmin-Didot. 1876. Groß 8°.

Außer diesen genauer bezeichneten Werken finden sich im Verlaufe der Arbeit weitere benutzte Hilfsmittel angeführt. Für die nothwendigen Einschaltungen und Daten aus Welt- und Kirchengeschichte, canon. Rechte und Kunstgeschichte dienten die verschiedensten als gediegen geltenden Werke, besonders das Kirchenlexicon bei Herder in Freiburg, die synchronist. Tabellen zur christl. Kunstgesch. von Dr. Fr. X. Kraus, ebend., u. ähnl. Werke.

I. Theil.

Bisher gedrucktes biographisches und bibliographisches Material über W. du Fay.

»Die Beschäftigung mit der Vergangenheit, das Zurückgehen in dieselbe, hat einen überaus großen Reiz. Was ehemals auf die Seele gewirkt hat, gedacht und empfunden worden ist, hat den jetzigen Zustand des Denkens, Empfindens und Wollens mit gebildet.«
Frhr. Wilh. v. Humboldt, Briefwechsel.

An die Spitze dieser Arbeit muß die Bemerkung gestellt werden, daß meinerseits eine ästhetisch-kritische Besprechung der Kompositionen du Fay's und deren Verhältniß zur vorhergehenden und nachfolgenden Epoche der Musikgeschichte principiell ausgeschlossen, und nur auf das bis heute vorliegende biographische und bibliographische Material Rücksicht genommen wurde.

§ I. Was berichten die im 15. bis 19. Jahrhundert gedruckten Werke über Wilh. du Fay?

Es dürfte zur größeren Uebersichtlichkeit wesentlich beitragen, wenn die chronologische Reihenfolge der Werke, welche du Fay's Namen kennen und von dessen Wirken sprechen, in der Weise beobachtet wird, daß die betreffenden Schriftsteller und deren Angaben in diesem Paragraphen aufgeführt werden, als wären ihre Mittheilungen von jeher Gemeingut gewesen. In kurzen Anmerkungen soll eigens betont werden, seit wann die Zeugnisse der Autoren für die Musikgeschichte zugänglich geworden sind, und es wird sich das Resultat ergeben, daß die Kenntniß vieler und gerade der wichtigsten Schriftsteller des 15. Jahrhunderts den monumentalen Sammelwerken von *Gerbert* und *Coussemaker*, sowie den Arbeiten von *Forkel* und *Fétis* verdankt werden muß. Ohne diese Publicationen wäre *Franchinus Gafor* als erster Zeuge für die Existenz eines *Wilh. du Fay* zu betrachten; durch *Fétis* aber erhielt die Musikgeschichte einen viel früheren Zeugen, nämlich den Dichter *Martin le Franc*.

Derselbe schrieb im Jahre 1440 ein Gedicht: *le Champion des Dames*[1] betitelt, in welchem nachstehende Zeilen ein wichtiges Dokument für Wilh. du Fay's Wirken und Bedeutung bilden.

[1] In Wallon's *Jeanne d'Arc*, S. 301 u. 430, wird die Abfassung des Gedichtes bestimmt auf 1440 fixirt. Der erste Druck soll zwischen 1490 u. 1500 in Paris erschienen sein. *Fétis* theilt die obigen Verse beim Art. *Binchois* im altfranz. Original mit. *Martin le Franc* war Propst an der Kathedrale zu *Lausanne*, und

»*Tapissier, Carmen, Cesaris*[1]
Vor kurzem sangen sie so schön,
Daß staunen mußte ganz Paris,
Ja Alle, die dem Sang gelauscht.
Doch nie noch discantirten so
In wohlgewählter Melodie,
So sagen deren Hörer mir
Als *Wilhelm du Fay* und *Binchois.*
Denn neue Praxis üben sie,
Sopran und Baß erweitern sie
In angenehmer Concordanz,
Sie wenden Kreuz und *b* gut an,
Sie setzen Pausen, transponiren,
Nach Englands Vorbild schreiben sie,
Dunstable's Art vertreten sie;
Daher auch findet ihr Gesang,
So freudig, doch nach fester Norm,
Viel Beifall und Bewunderung.«

Nach dieser ältesten Quelle ist also Wilh. du Fay als Komponist und Sänger ein berühmter Mann seiner Zeit gewesen. Gegenüber anderen französischen Kunstgenossen zeichnet er sich in Paris, damals Centralpunkt der Wissenschaft und feinen Bildung, durch die neue Kompositionsweise nach englischem Muster und Vorbild aus. Sogar Einzelheiten des neuen Styls werden von *le Franc* ausdrücklich erwähnt.

Der nächste Zeuge für du Fay ist der Zeitgenosse *Joh. Tinctoris*, welcher an zwei Stellen seiner für die Musik des 15. Jahrhunderts äußerst wichtigen und bisher noch viel zu wenig ausgebeuteten Schriften seiner gedenkt, und die Frank'schen Verse bestätigt.

Joh. Tinctoris schreibt im *Prologus* zum *Liber de arte contrap.*[2]

---

hatte sein Gedicht dem Herzog von Burgund, dem Befreier der Jeanne d'Arc, gewidmet. Aus einer anderen Stelle des Gedichtes geht hervor, daß Martin den Wilhelm du Fay um 1437 am burgundischen Hofe persönlich kennen lernte. Siehe *Fétis, biographie* I, 417, *Ambros* II, 471, *Arnold* p. 48. Die Reime möge man uns in dieser freien deutschen Uebersetzung erlassen.

[1] Drei in der Musikgeschichte noch nicht weiter bekannte Komponisten, über welche *Coussemaker* im Prospect zu *les harmonistes* wichtige Publicationen versprach. *Tapissier* siehe übrigens unten »Archiv von Bologna«.

[2] Den latein. Text siehe bei *Coussem. Script. Tom. IV, pag. 77. Forkel* und *Kiesewetter* kannten diese Stelle nicht; *Fétis (Mémoire p. 13)* citirt sie zum erstenmale, und gibt in *Biographie* Band 8, S. 229 Aufschlüsse über die Schriften des bedeutenden Theoretikers und Komponisten, welche er selbst publiciren wollte. Nach seinem Tode (1871) übernahm Coussemaker, † 1876, die Veröffentlichung dieser wichtigen Geschichtsquellen. Ueber die Werke und Publicationen Coussemaker's siehe den Art. von *Raym. Schlecht* im Cäcilienkalender 1877, Regensburg, Pustet.

(1477): »Ich kann mich nicht genug wundern, daß erst seit 40 Jahren Kompositionen existiren, welche von den Unterrichteten als des Hörens werth erachtet werden. In dieser unserer Zeit jedoch, — der unzähligen Sänger, welche die Kompositionen mit größtem Geschmacke vortragen, nicht zu gedenken, — blühen (ich weiß nicht, ob durch die Kraft irgend eines himmlischen Einflusses, oder in Folge der andauernden Uebung) eine zahllose Menge von Komponisten, wie: *Joannes Okeghem*, *Joannes Regis*, *Antonius Busnois*, *Firminus Caron* und *Guillermus Faugues*. Diese rühmen sich, die in jüngster Zeit verstorbenen Männer: *Joannes Dunstaple*, *Egidius Binchois* und *Guillermus du Fay* als Lehrer in dieser göttlichen Kunst gehabt zu haben. Beinahe alle Werke sämmtlicher Aufgezählter athmen so viel Süßigkeit, daß man sie nach meiner Ansicht nicht nur für Menschen und Heroen, sondern auch für unsterbliche Götter würdig beurtheilen muß. Und wahrlich, ich höre und betrachte sie niemals ohne neue Freude und Belehrung.«

Arnold (Jahrb. II, S. 49) bemerkt zu dieser Stelle, nachdem er das Zeugniß des *Joannes Trithemius* über Tinctoris und dessen Bedeutung abgedruckt (siehe auch Jahrb. I, p. 57, II. Bellermann's Ausgabe des Diffinitorium), ganz richtig Folgendes: »Wenn es demnach ein entscheidendes Zeugniß in der Welt gibt, so muß es das des Tinctoris sein, namentlich in einer Sache, die niemand besser als er wissen konnte. Daß ein durch Schärfe und Bestimmtheit des Ausdruckes so hervorragender Schriftsteller wie Tinctoris den vor 44 Jahren verstorbenen du Fay[1] nicht als *novissimis temporibus functum* bezeichnen konnte, liegt vollends auf der Hand.«

Im *prohemium* zum *Proportionale* schreibt der nämliche *Tinctoris*[2]: »Die allerchristlichsten Fürsten . . . haben zur Verherrlichung des Gottesdienstes nach dem Beispiel Davids Kapellen eingerichtet, in welchen sie verschiedene Sänger mit großen Kosten unterhalten, um unserem Gotte durch verschiedene harmonische Stimmen (*diversis vocibus non adversis*) angenehmes und würdiges Lob zu bereiten. Und weil die fürstlichen Sänger Ehre, Ruhm und Reichthümer ernten, haben sich Viele zu diesem Studium mit Feuereifer gewendet. Daher hat

[1] Wenn nämlich *Baini*'s Angabe, nach welcher sämmtliche neuere Schriftsteller das Todesjahr du Fay's auf 1432 setzen, richtig wäre! Darum ist Arnold geneigt, zwei Wilh. du Fay anzunehmen.

[2] Der latein. Text bei *Coussem.* Tom. IV, pag. 154; die Stelle theilweise auch bei *Forkel* II, 483 und *Kiesewetter*, Verdienste u. s. w. S. 16. Vgl. zum Ausdruck *ars nova* den Tractat des *Philippus de Vitriaco*, Coussem. III, 23—46, sowie Forkel II, 483, Anm. 120, welcher die Stellen bei *Nic. Listenius* und *Joh. Keppler* zur Erläuterung anführt.

in dieser Zeit das Fach unserer Musik einen so wunderbaren Fortschritt gemacht, daß eine neue Kunst (*ars nova*) entstanden zu sein scheint. So zu sagen, Quelle und Ursprung dieser neuen Kunst soll bei den Engländern, deren Haupt *Dunstaple* war, zu suchen sein. Zeitgenossen desselben waren in Frankreich *du Fay* und *Binchois*. Auf diese folgten unmittelbar die Neueren: *Okeghem*, *Busnois*, *Regis*, die vortrefflichsten unter allen Komponisten, welche ich gehört habe. Diesen Fortschritt (*haec*) übertragen jetzt die Engländer allmählich auf die Franzosen (*haec eis Anglici nunc veniunt conferendi*), denn im Sprichwort[1] sagt man, daß jene jauchzen, die Franzosen aber singen. Letztere erfinden nämlich alle Tage neue Gesänge, jene behelfen sich stets mit der gleichen Kompositionsgattung, — ein Zeichen sehr armseliger Begabung! Aber ach! Der Tod hat nicht allein diese, sondern mehrere andere berühmte Komponisten geraubt, die ich ihrer feinen, geistreichen und unbegreiflich angenehmen Kompositionen wegen bewundere.«

Der dritte Zeuge und Zeitgenosse für du Fay, wenn er auch vielleicht dessen persönliche Bekanntschaft nicht gemacht hat, ist *Adam von Fulda* um 1490. Im 1. Theile seines musikal. Tractates,[2] cap. 7. zählt er als Nachfolger des Boëtius auf: *Gregorius*, *Isidorus*, *Guido*, *Odo*, *Berno* und *Joh. de Muris*; »um seine Zeit aber (*circa meam aetatem*) »den sehr gelehrten *Wilh. Duffai* und *Ant. de Busna*« (Busnois). Auch zu dieser Stelle ist Arnold's Bemerkung trefflich (Jahrb. II, S. 51): »Keineswegs hätte Adam den schon im Jahre 1432 verstorbenen du Fay im Jahre 1490 mit *circa meam aetatem* bezeichnen

[1] Dieses »Sprichwort« hatte nach 50 Jahren schon eine interessante Erweiterung erfahren; denn *Pietro Aron* beklagt sich bitter, daß man den Italienern das »*caprezzare*« nachsage. Die lehrreiche Stelle im *Lucidario* (Vinegia, Gir. Scotto 1545, Libro IV. fol. 31) lautet: »A Franciosi è stato appropiato il cantare, alli Inglesi il giubilare, alli Hispagnuoli il piagnere, a Tedeschi l'urlare, et all' Italiani il caprezzare, la qualcosa non mi si puo far a credere, che da altro proceda, che da invidia (*natürlich!*), et malignita (*Pfui!*) essendo da questi tali (*Wer?*) stato non solamente dato il luogo da sezzo alla Italia, ma anche quella di vituperoso et biasimevole nome chiamata ... non è però, che fra noi non vi habbia di buoni, et eccellenti Musici, come in Francia, et in qualunque altra provincia ... Sappiano questi nostri malivoli et detrattori, che, se Franciosi, Tedeschi, o niun altro barbaro hanno qualche parte, che traluca in loro, che tutto hanno (sia detto con loro pace) apparato in Italia, come quella, che è cimento e paragone di tutti i belli e buoni ingegnie e dove loro conviene, che vengano a pigliare il giuditio e 'l condimento di ogni lor sapere«. Gerade so klingt heute noch die Sprache vieler Epigonen.

[2] Gerbert, Script. Tom. III. *Forkel* theilt die Sätze in seiner »Geschichte« mit (II, 515), und meint treuherzig: »Dieß alles klingt wohl löblich, und kann uns von den musikalischen Verdiensten des du Fay einen guten Begriff geben«.

können, so wenig als wir heute Wieland oder Haydn unsere Zeitgenossen nennen.«

Im II. Theile, cap. 7, behauptet Adam: »daß der ehrwürdige *Guilhelmus Duffay* wegen der Mensuralmusik das *D*, *E* und *F* unter *Γ* (*lichanos, hypate, et parypate meson diapason inferius*) erfunden habe«, nachdem schon vorher das Tonsystem über *ee* durch *f*, *g* und *a* nach aufwärts erweitert worden sei, und »daß seine Komposition den gegenwärtigen Musikern jene große Anregung für musikalische Form gegeben habe, welche man *manerus*[1] (Manier) nenne. Mit den bis zu seiner Zeit üblichen Regeln nicht zufrieden, sei er der erste gewesen, welcher mit Recht die Tonleiterschranken bei der Transposition überschritten habe, was für die Instrumente und deren Spieler sehr nützlich sei; ihretwegen scheine auch diese Neuerung Anklang gefunden zu haben.« Im 8. Kapitel des II. Theiles schreibt *Adam von Fulda:* »In den jüngstverflossenen Zeiten begannen die Musiker, durch scharfsinnige Geister angeregt, eine feinere Methode, indem sie, mit der Guidonischen Hand und seinen (Guido's) Vorschriften nicht zufrieden, den Gesang bei jedesmaliger Transposition mit einigen Tönen unter *Gamma* vermehrten, und ebenso über dem *e* mehrere Töne beifügten. Ich halte den *Guilhelmus Duffay* für den Erfinder dieser Neuerung (*hujus rei*), welcher sich sämmtliche moderne Musiker ausnahmslos anschließen.«

Nach diesen, erst durch Fétis und Coussemaker genauer bekannt gewordenen ersten Zeugen und Zeitgenossen für du Fay, folgt ein Theoretiker des 15. Jahrhunderts, der sich besonders auf einzelne Neuerungen im Contrapunkt und in der Kompositionsweise beruft, welche durch du Fay zu allgemeiner Annahme gekommen seien. Dieser Zeuge und Zeitgenosse des Joh. Tinctoris ist *Franchinus Gafor*[2], welcher in seiner 1196 zum ersten Mal gedruckten *Practica Musicae* den Namen du Fay's zweimal anführt. Im 3. Buch, 4. Kapitel, handelt er von den Dissonanzen und bemerkt: »daß *Donstable*, *Binchoys*,

[1] Selbst *Du Cange* ist dieses Wort unbekannt; ein ähnliches, jedenfalls gleichbedeutendes bringt er unter *maneria* und erklärt es durch musikalische Belegstellen mit *modus*, *ratio*. Wahrscheinlich wollte Adam die *ars nova* mit einem neuen Worte bezeichnen.

[2] Da kein mir bekanntes bibliographisches Werk genau Druckort u. s. w. der ersten Auflage dieses wiederholt aufgelegten Buches mittheilt, möge die Schlußnotiz hier Platz finden: Impressa Mediolani opera & Impensa Ioannis petri de Lomatio per Gulielmum Signer Rothomagensem anno salutis Milessimo (!) quadringentessimo (!) nonagessimo (!) sexto die ultimo Septembris. Alexandro sexto Pontifice maximo: & Maximiliano Romanorum rege semper augusto ac Lodovico maria Sfortia Anglo invictissimo Mediolanensium Duce foelici auspicio regnantibus.

du Fay und *Brasart* eine durchgehende Dissonanz für die *minima* und *semibrevis* (halbe und ganze Note) zugelassen haben«. Im 5. Kap. des 4. Buches redet Gafor von der *proportio sesqualtera* und rühmt von Gulielmus du Fay, »daß er im *Et in terra pax* und im *Patrem* bei *et unam sanctam catholicam* der *Missa sancti Antonii*, wo *prolatio major* und *tempus imperfectum* vorgezeichnet sind, jede ganze Note *(semibrevis)* in drei halbe Noten (*minima*) getheilt habe«. Im Verlaufe seines Buches nennt er als bedeutende Komponisten noch: Eloy, Tinctoris, Gulielmus de Mascandio, Gulielmus Guarnerii, Jusquin Despret, Gaspar, Alexander Agricola, Loyset, Obrech, Brumel, Isaac, Olreghem (!), Busnoys, Philippon de Bourges, sowie die Theoretiker Guido, Joh. de Muris, Prosdocimus de Beldomandis und Bonadies (»praeceptor meus«).

In dem widerlichen Streit Gafor's mit *Spataro* — siehe die geistvolle Zusammenfassung und treffende Charakterisirung desselben bei Ambros, Band III. S. 167 folg. — berufen sich beide Theile auf »Duffai«. So erwähnt Giov. Spataro in seinem *Tractato di musica* (1531) beim Kapitel über die *Sesquialtera* der Messe du Fay's *in honorem S. Antonii*, welche auch bei Franchinus Gafor genannt wird, um seine vom letzteren abweichende Ansicht über die Theilung der ganzen Note in der *proportio* daranzuknüpfen.

Ein weiteres Zeugniß über du Fay, ähnlich dem des Martin le Franc, wird aus dem Jahre 1526 geboten, in welchem das »Klagelied des Wilhelm Cretin über den Tod des Johann Okeghem«[1] zum ersten Mal publicirt wurde.

In demselben wird mit scheinbarem Anachronismus unter den um Okeghem's Tod trauernden Musikern, und zwar an erster Stelle, auch du Fay genannt (V. 209):

Da kam du Fay, der wackere Mann daher, || Bunoys (!) dabei und mehr als zwanzig noch, || Fede[2], Binchois, Barbingant (Barbireau) und Donstable[3] (!) u. s. w.

---

[1] Siehe Eitner, Monatsh. XI. Jahrg. (1879) S. 35 ff., wo die Uebersetzung von *Ad. Frölich* nach der von *Thoinan* 1864 besorgten Ausgabe enthalten ist.

[2] Ueber *Fede* schweigen sich *Thoinan*, *Frölich* und *Fétis* gänzlich aus; ich finde denselben *(Acta div. Eugenii IV, 1443—1447, arch. pontif.)* vom Nov. 1443 bis Juli 1445 unter den päpstlichen Sängern: *Joh. Fede*, im Jan. 1445 noch genauer: *Joh. Sohier, alias Fede.*

[3] *Thoinan* bemerkt ausdrücklich in seinen Anmerkungen, was übrigens aus der Anlage des Gedichtes schon hervorgeht, daß *Cretin* einen Traum erzählt, und bei dem Leichnam des Verstorbenen solche Musiker beifügt, welche zur Zeit des Todes von Okeghem schon gestorben waren. Hätte *Rob. Eitner* diese Thatsache beachtet, so würde er die Bemerkung in No. 2 der Monatsh. von 1884, S. 23, wo

In Pietro Aron's *Toscanello* (1. Ausgabe Venedig 1523) wird bei der Abhandlung über die Taktzeichen (Lib. I. Cap. 38) bemerkt, »daß seit *Josquino* und *Obreth* die Mensur der *Minima* durch ⊙ und ⊙ ausgedrückt werde, aber mehr aus Willkür als mit Begründung (*più per auttorita, che per ragione alcuna*). Ihre Vorgänger und Lehrer, wie Busnois, »Ocheghen« und du Fay und noch viele andere, denen sie großes Vertrauen entgegengebracht, weil sie zu ihren Zeiten sehr berühmte Männer waren, hätten das Gleiche gethan. *Bartholomeo Rami* sage deshalb, die obige Bezeichnung der Minima-Mensur durch Punkte im Kreise oder Halbkreise sei nicht zu tadeln, weil sie von Ocheghen, Busnois und du Fai, sowie von seinem (Rami's) Lehrer *Giovanni de Monte* und noch anderen in diesem Fache sehr berühmten Männern angewendet worden sei.«

Nach Glarean's Dodecachordon (gedruckt in Basel 1547) wäre die Erfindung der Polyphonie um das Jahr 1477 zu setzen. Er schreibt: »Vor 70 Jahren, glaube ich, haben die ersten Erfinder dieser Kunst gesungen, denn so weit wir unterrichtet sind, ist diese Kunst nicht viel älter.«

Sebald Heyden schöpfte in seinem Büchlein *De arte canendi* (Nürnberg 1537) die oben erwähnte Notiz aus Tinctoris, welche ihm durch *Georg Forster* zugekommen war, »daß nämlich *Dunstable* in England diese *ars nova* zuerst ersonnen habe«, erweitert sie aber, ohne Beweise zu bringen, bereits dahin, »daß du Fay und Binchoi [1] in Frankreich dieselbe noch besser ausgebildet haben (*celebriorem redditam*), bis Joh. Okgekhem (!), Busnee (!) und Caron sich ihrer annahmen und ihr zu immer größerem Glanze verhalfen.«

Je weiter wir die wenigen Zeugnisse des 16. Jahrhunderts verfolgen, desto mehr Verwirrung werden wir in Bezug auf die Reihenfolge der Begründer und Meister des polyphonen Stiles antreffen. Die Erfindung des Notendruckes im Jahre 1500 hatte die Aufmerksamkeit der Schriftsteller von den Manuscripten gänzlich abgezogen, die massenhaften Publicationen beschäftigten sie lebhafter; was nicht gedruckt war, interessirte sie kaum mehr.

Adrian Petit Coclicus, ein Schüler Josquins, zählt im *Compendium musices* (Nürnberg 1552, Cap. de musicorum generibus) vier Klassen von Musikern auf[1], und nennt als »bloße Theoretiker« den

er den *Cretin* eines Irrthumes beschuldigt, weil er ihn an *Okeghem*'s Leiche den Trauergesang anstimmen läßt, unterdrückt haben. Auch die Behauptung Eitner's S. 22 a. a. O.: »daß Coussemaker eine Anzahl Kompositionen du Fay's in seinen *les harmonistes du XVe siècle* veröffentlicht habe«, ist falsch, denn von diesem Werke erschien nur der Prospect.

[1] Siehe auch *Forkel* II, 516; ferner zu dieser Stelle die bei dem Citat aus Herm. Fink gemachten Anmerkungen, sowie Ambros II, 388.

Orpheus (?!), Boethius, Guido, Okenheim (!), Obrecht und Alexander. In die »zweite Klasse« rechnet er »die Mathematiker, deren Kompositionen Jeder sich gefallen lässt. Aber diese haben das eigentliche Ziel der Musik nicht erreicht; denn obwohl sie die Macht dieser Kunst erkennen, und auch komponiren, so wissen sie dem Gesange doch keine Anmuth und Süßigkeit zu verleihen. Ja (was noch schlimmer ist), in der Meinung, die erfundene Kunst weiter zu verbreiten und berühmter zu machen, haben sie dieselbe vielmehr angeschwärzt und verdunkelt. Sie halten sich eben viel zu lang bei theoretischen Regeln und mit der Speculation auf, und verursachen durch eine Menge von Zeichen und anderen Schwülstigkeiten (*rebus accumulandis*) große Schwierigkeiten. Vor langem und vielem Gezänke kommen sie niemals zu einer wahren Gesangsart. Zu diesen gehören Jo. Gryslin (!), Jo. Tinctoris, Franchinus, du Fay, Busnoe, Buchoi, Caronti und viele andere. Die ausgezeichnetsten Musiker, gleichsam die Könige der übrigen, die nicht bei der bloßen Lehre stehen bleiben, sondern die Theorie sehr gut und gelehrt mit der Praxis verbinden, bilden die »dritte Klasse«, unter denen Josquinus de Pres unbestritten den ersten Rang einnimmt u. s. w.« — In die vierte Klasse endlich stellt Coclicus diejenigen, welche nicht nur die Regeln der Kunst kennen, selbst gut componiren und aus dem Stegreif über einen Choralgesang einen Contrapunkt machen können[1], sondern auch alle Mühe aufwenden, um zum Vergnügen der Menschen recht zierlich und schön zu singen und zu spielen . . . . »die Belgier, Picarden und Franzosen haben eine natürliche Anlage, den übrigen die Palme abzuringen; daher finden sie allein sich in den Kapellen des Papstes, Kaisers, Königs von Frankreich und einiger anderer Fürsten.«

Hermann Fink hat Coclicus benutzt, und meint in seiner *practica musica* (Vitebergae 1556)[2], Orpheus, Mercur u. s. w. haben die Musik nicht erfunden, sondern nur durch neue Vorschriften verbessert. »Nachher aber folgten andere, gleichsam neue Erfinder,

[1] Primum itaque, quod in bono compositore desideratur, est, ut contrapunctum ex tempore canere sciat. Quo sine nullus erit. »*In Deutschland verfolge man denjenigen, welcher einen solchen Contrapunct von einem guten Musiker verlange, mit einem Hundehaß*«. Modus canendi contrapunctum in Germania rarus est, haud dubie non aliam ob causam, quam cum pulcherrima haec ars diuturno usu ac labore maximo perdiscatur, nec praemia cam callentibus constituta sint: perpauci ad hanc discendam animum applicant ... Ac si quis contrapuncti mentionem faciat, ac in perfecto musico requirat, hunc odio plus quam canino lacerant etc.

[2] Siehe Forkel II, 517, und Ambros III, 299, Anm

welche unseren Zeiten näher kommen, wie Johan. Greisling, Franchinus, Johann Tinctoris, du Fay, Busnoe [!], Buchoi [!], Caronte [!] [1] und viele andere, welche, obgleich sie selbst komponirt haben, sich doch mehr mit der Speculation und den musikalischen Regeln beschäftigten, und viele neue Zeichen ausdachten. Um 1450 und etwas später kamen vortrefflichere Komponisten, welche sich nicht mehr gar so sehr mit der Theorie befaßten, sondern wohlunterrichtet Theorie und Praxis nebeneinander verbanden« u. s. w. Er nennt zuerst seinen Großonkel *Heinrich Fink* (*durus in stylo*), und rühmt besonders *Josquinus de Pratis*.

Für die Zeitbestimmung einer durch Dunstable, Binchois und du Fay neu begründeten Kompositionsgattung ist auch die Äußerung des *Vinc. Galilei* [2] von 1581 nicht ohne Werth, welcher schreibt: »Was ich von verschiedenen Seiten sammeln konnte, gibt mir die Gewißheit, daß die heutige Gesangsmanier, eine Menge Melodien zu gleicher Zeit zu singen, erst seit 150 Jahren in Uebung ist.« Daraus ergibt sich, daß der Vater des berühmten Astronomen *Galileo Galilei* über den Ursprung des sogenannten polyphonen Gesanges gut unterrichtet war, indem er denselben um das Jahr 1431 festsetzt.

Ein einziger, äußerst selten genannter Schriftsteller spricht noch von du Fay unter Verdrehung des Namens in Dupsay, der 1556 zu Görlitz geborene Himmelwitzer-Abt *Abbas Gymielnicensis* Johann Nucius. Derselbe publicirte 1613 seine *praeceptiones musicae poeticae*, in denen er, sichtlich auf Seb. Heyden gestützt, bemerkt: »Diese Künstler blühten zuerst um 1400 oder wenig nachher. Man nennt den Engländer Dunxstapli (! den ersten Erfinder der figurirten Musik: durch Dupsay und Binchoy (!) soll sie noch besser ausgebildet worden sein (*celebriorem redditam*).«

Nun herrscht auf dem Gebiete der musikalischen Geschichtschreibung eine trostlose Oede und Stille, beinahe durch zwei Jahrhunderte hindurch. Das 17. Jahrhundert hatte mit der Polyphonie principiell gebrochen; neue Theorien, mit trockener Gelehrsamkeit ersonnen und mit verwirrter Anstrengung ausgeheckt, Versuche, die antiken, speciell griechischen Tongesetze auf die Musik zu übertragen und dieselbe dadurch »ausdrucksvoller« zu machen, durchschwirrten Europa.

[1] Es soll *Binchois* und *Caron* heißen; ebenso *Ghiselin* statt Greisling, welcher übrigens mit Franchinus Gafor einer späteren Zeit angehörte, als Binchois, du Fay, Busnoi, Caron und Tinctoris.

[2] *Dialogo della musica antica e moderna in sua difesa contro Gius. Zarlino. Firenze, 1581.* Forkel Musikgesch. II, 478 beschuldigt den Galilei eines großen Irrthums, weil er von der falschen Anschauung ausgeht, daß die Polyphonie schon am Anfange des 14. Jahrh. erfunden worden sei.

Es hatte (wie sich Ambros schlagend ausdrückt der Kampf gegen den Contrapunkt begonnen. Was *J. B. Doni* in seinem *Tratt. de la mus. scen.* II. Band, Append. S. 8 schreibt, ist charakteristisch genug für die Anschauungen und den Geschmack seiner Zeit: »Die contrapunktische Kunst ist in den rohesten Zeiten entstanden und unter Menschen, welche aller gelehrten und freien Bildung bar gewesen sind und schon durch ihre Namen Hebrecht (!), Ogheghen (!) u. s. w. ihre Barbarei verriethen.« Siehe über diese Epoche Ambros Bd. IV, S. 152, wo auch in einem gegen Hadrian VI., den edlen niederländisch-deutschen Papst, gerichteten Spottgedicht die freche Aeußerung eines *Franc. Benni* mitgetheilt ist, welcher von niederländischen und deutschen Namen spottet: »Man könne einen Hund damit erschrecken.«

Der lang verhaltene Groll der Italiener gegen die »Fremdlinge«, welche über hundert Jahre, wie ich glaube zum Segen der Kunst und ihrer Entwicklung, die herrlichen Gefilde Italiens überschwemmt und die ehrenvollsten Stellungen an den Höfen der Fürsten und in den Kapellen eingenommen hatten, brach in hellen Flammen aus, zerstörte wirklich alles Alte mit der Wurzel, ohne jedoch für längere Zeit etwas erträglich Neues zu schaffen. Bei einem Vergleich zwischen den Anfängen der Monodie im 17. und den Anfängen des polyphonen Contrapunktes im 15. Jahrhundert wird jeder Richter unserer Tage den Urhebern des letzteren die Siegespalme reichen. Der deutsche *Mattheson* war sicherlich nicht dazu angelegt, um *du Fay* oder *Palestrina* gerecht zu werden, oder sich um sie zu kümmern; unzählige Stellen seiner Schriften beweisen es. Er »mußte den Zopf bekämpfen«, der ihm wie zum Hohne immer hinten hing.

So kommt es, daß wir außer *Nucius* im 17. Jahrhundert gar kein Zeugniß über du Fay besitzen, im 18. Jahrhundert aber erst durch das musikal. Lexikon von *Walther* erfahren, was uns aus den bisher angeführten Zeugnissen des 15. und 16. Jahrhunderts schon besser bekannt ist. Joh. Gottfr. Walther[1] schreibt unter du Fay: »Ein alter französischer *Musicus* wird von Sebald Heyden, in der Vorrede über sein Buch: *de arte canendi* gerühmt, daß er die in England von *Dunstaplo* zuerst erfundene Art, mit vielen Stimmen zu componiren, nebst dem *Binchoi* besser *excolirt* habe; bis sie nachgehends von *Joan. Okegam*, *Busnoe* und *Caronte* immer mehr und mehr verbessert worden. *Petrus Gregorius*, *lib.* 12 *c.* 11 *Syntax. art. mirab.* drucket seinen Nahmen also aus: Guilielmus du Fay, und sagt: er habe in der Musik-*Scala* unter das tiefste *G* das *F* noch hinzugethan.«

[1] Musikalisches Lexicon. Leipzig, Wolffgang Deer 1732.

Was nun 80 Jahre später *Ernst Ludw. Gerber*[1] aus dieser Walther'schen Notiz gemacht, lese man mit Staunen[2]: »du Fay (Guilielmus), einer der ältesten Graubärte unter den Kontrapunktisten, lebte zur Zeit des *Binchois*, d. h. ums Jahr 1360, und suchte mit ihm gemeinschaftlich die Regeln zum Kontrapunkte und mehrstimmigen Gesange mehr zu ordnen und festzusetzen. 100 Jahre darnach lebten *Caron*, *Busnois* und *Okegam* oder *Ockenheim*. Diese gingen schon viel weiter. Besonders zeichnete sich der letztere aus, der nicht allein schon von dem Geheimnisse, Kanons zu setzen, mehreren Gebrauch machen konnte, sondern auch die Vollstimmigkeit schon bis auf 36 Stimmen in seinen Werken brachte. Den beiden englischen Geschichtsschreibern[3] scheint der du Fay unbekannt geblieben zu sein.«

Nach solchen Leistungen ist man herzlich froh, in der musikalischen Geschichtsliteratur einem Manne zu begegnen, der mit Ernst und Kenntniß anfing, die vorhandene Literatur zu excerpiren, und so für die Musikgeschichte einen soliden Grund zu legen.

Joh. Nic. Forkel (1801) hat in seiner Geschichte der Musik II. Bd., § 32—37 mit großem Fleiße eine Menge von Zeugnissen über die Musik am Ende des 11. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts herbeigeschleppt, citirt Adam von Fulda, Gafor, das Proportionale des Tinctoris, Sebald Heyden, Joh. Nucius, Adrian Petit Coclicus, Pet. Gregorius, Herm. Fink u. s. w. S. 515 macht er die trockene, aber aufrichtige Bemerkung: »Von den allerältesten Praktikern, nehmlich von Wilh. Dufay und Binchois, die nach Tinctors Nachricht den Contrapunkt zuerst in Frankreich ausgeübt haben sollen, ist nach aller Wahrscheinlichkeit keine einzige Note mehr vorhanden.« Man kann ihm nach dem damaligen Stand der Sache darüber keinen Vorwurf machen.

Eine Mittheilung Forkel's (S. 185) halte ich für wichtig genug, um sie als klärenden Beitrag für die Nachricht des Martin le Franc und Tinctoris hier einzureihen: »Der ehemalige Conrector und Bibliothekar *Vensky* zu Halberstadt that ums Jahr 1710 den Vorschlag zur Feyer eines musikalischen Jubelfestes, weil die Figuralmusik um diese Zeit gerade 300 Jahre alt geworden sey.« In dem deßhalb an

[1] Neues histor. biogr. Lexicon der Tonkünstler, Leipzig, bey A. Kühnel, 1812.

[2] Die *Scriptores* von Gerbert bringen uns (1784 das bereits oben verwerthete Zeugniß des Adam von Fulda.

[3] Gerber meint *Hawkins* und *Burney*, übergeht aber auffallender Weise Forkel's Musikgesch. 1801, aus welcher er in gräßlicher Verstümmelung einen Theil seiner Fabeln herübernahm, obwohl er bemerkt: »Die hier gegebenen Nachrichten hat Walther aus ... Seb. Heiden und Petr. Gregorius ... aufgesammelt«.

Lorenz Mizler zu Leipzig gesandten Schreiben wird aus den *Actis ecclesiasticis* des Weimarschen Hofpredigers *Bartholomäi* folgende Stelle angeführt: »Eines, dessen Erfindung man in die Mitte des 15. Säculi, und sonderlich in das Jahr 1440 zu setzen pflegt, ist der Figuralgesang, den ein gewisser Engländer, Namens *Dunstaphus*[1], um dasselbe soll in solche Ordnung gebracht haben, daß man von derselben Zeit angefangen, Lieder mit unterschiedlichen Stimmen nach dem Baß, Tenor, Alt und Diskant in einer lieblichen Harmonie abzusingen.« Dazu wird eine weitere Bemerkung aus *Lund's*[2] »jüdischen Heiligthümern, B. 4, Kap. 4, § 23, S. 747« gefügt: »daß um 1400 Dunstaphus, ein Engländer, erstanden sei, welcher dem Figuralgesange erst recht unter die Augen gesehen, und ihm auf die Beine geholfen, indem er darin unterschiedene Stimmen nach dem Baß, Tenor, Alt, Diskant und Vagant in einander gefüget, von welcher Zeit an die Figuralmusik immer besser und besser excolirt worden. Auf diese Weise wäre die Figuralmusik gar jung, und wenn die Morgenländer zuvor nichts mehr davon gewußt, als die Europäer, wäre auch wohl keine andere Musik als Choral gewesen.«

Forkel kam also auf Grund der ihm bekannt gewordenen Zeugnisse aus dem 15. und den folgenden Jahrhunderten zu dem Schlusse, daß die polyphone Musik, oder die Kunst: »Lieder mit unterschiedlichen Stimmen, und in einander gefügt in einer lieblichen Harmonie abzusingen, gar jung sei« u. s. w.

Freilich läßt sich Forkel durch Nachrichten aus dem 16. Jahrhundert wieder verführen: er schwankt zwischen dem Discantus und dem späteren Kontrapunkt, zwischen der Mensuralmusik des 14. und

[1] Wenn *Nucius* aus Dunstable einen Dunxstaplo formirte, so ist die Verstümmelung in Dunstaphus noch erkenntlicher. Ambros II, 471, Anm. bemerkt: »*Franz Lustig* in seiner Musikkunde [Ambros konnte bei Becker, syst. chronol. Darstellung sehen, daß Lustig die Taufnamen Jac. Wilhelm trägt und Holländer war. Das Buch »*Inleiding tot de Muzykkunde* ist 1751 in *Croningen* gedruckt, und findet sich in Becker's Bibl. zu Leipzig] verwechselt der bloßen (entfernten) Namensähnlichkeit wegen unsern Joh. Dunstable mit dem hl. Dunstan, Erzbischof von Canterbury ÷ 988). Aehnliche Verwechselungen wurden Anlaß, daß Buddäus, Printz, Marpurg u. a. dem hl. Dunstan die Erfindung des mehrst. Gesanges zuschrieben ... So wurde aus der von Tinctoris beiher und zweifelnd gegebenen Notiz ein wahres Monstrum von Irrthümern«. Durch Forkel, Kiesewetter, Baini und Burney (dessen Annahme hist. of music II, 451, über Dunstable Forkel als bejahend, Ambros als verneinend auffaßt) ließ sich Ambros abhalten, die nöthigen Consequenzen aus den ihm bekannten Kompositionen Dunstable's zu ziehen, und Martin le Franc und Tinctoris beizustimmen.

[2] Dieses Werk des Predigers zu Tundern in Schleswig, *Johann Lund* ÷ 1686 findet sich in der Ausgabe von 1711 in der Proske'schen Bibliothek zu Regensburg; siehe auch *Becker*, syst. chronol. Darstellung.

früherer Jahrhunderte, und vergräbt sich so sehr in Citaten und Werken verschiedener Epochen, daß er den leitenden Faden verliert. Vor Allem aber fehlten ihm die musikalischen Dokumente, an deren Hand die klaren Zeugnisse der Schriftsteller zu prüfen waren.

§ II. Was berichten Kiesewetter, Fétis und Baini über Wilh. du Fay?

»Es ist der historischen Wissenschaft weit mehr gedient, wenn man sich lediglich auf den Boden der Thatsachen stellt und sich das Terrain Schritt für Schritt erobert und sichert . . . Die Poesie ist Sache der Poeten und nicht der Historiker[1].« Demnach wollen wir in unserer kleinen Studie wieder einen Schritt vorwärts gehen. Wir gelangen in's 19. Jahrhundert, in dessen erster Hälfte bereits ernstliche Anläufe für selbstständige historische Arbeiten gemacht wurden.

Wenn wir nach 50 Jahren die Werke der in der Ueberschrift zusammengestellten Autoren prüfend, und mit neueren Leistungen vergleichend, kurz beurtheilen sollen, so finden wir bei ihnen mehr historischen Sinn, als bei den »Geschichtspoeten« der zweiten Hälfte unseres Säculums, welche eine Person oder vorgefaßte Meinung um jeden Preis so darstellen, wie sie dieselbe gern betrachtet wissen wollen.

Im Jahre 1824 schrieb die 4. Klasse des Königl. Niederländischen Instituts etc. eine Preisfrage über die musikalischen Verdienste der Niederländer aus. Die einzige vorgelegte Arbeit wurde als ungenügend erklärt, und die Preisfrage im Jahre 1826 nochmals gestellt. Diesmal liefen zwei Antworten ein, von denen die des Kais. Hofrathes *R. G. Kiesewetter* mit der goldenen Medaille, eine zweite des *F. J. Fétis*, damals Professor am Konservatorium in Paris, mit der silbernen Medaille belohnt wurden. Beide Schriften wurden auf Kosten der Gesellschaft in Amsterdam gedruckt, und erschienen 1829 bei J. Muller en Comp.

Was aber die Arbeiten beider Männer an neuem Material über du Fay und die Anfänge der eigentlichen Polyphonie zu Tage förderten, wurde beinahe zu gleicher Zeit durch *Baini's* zweibändiges Werk über *Palestrina* einerseits wesentlich vermehrt, andererseits durch die, mit dem Ansehen archivalischer Documente über du Fay und die Niederländer, mitgetheilten Daten und Bemerkungen Baini's, so hartnäckig für historische Wahrheit hingenommen, daß neuere

[1] H. Denifle, die Universitäten, p. XXIII.

Schriftsteller, durch wichtige archivalische Funde veranlaßt, sogar zur Annahme von zwei Persönlichkeiten mit dem Namen Wilh. du Fay ihre Zuflucht nehmen zu müssen glaubten.

Jedem der drei Männer standen große Bibliotheken und werthvolle Archive zu Gebote, jeder nahm die Aufgabe, welche er lösen wollte, ernst und gründlich vor. Die in deutschem, belgisch-französischem und italienischem Temperament, wie in der verschiedenen Lebens- und Berufsstellung begründeten Unterschiede in der Auffassungs- und Darstellungsweise sind äußerst lehrreich; aber ehrliche, gewissenhafte Historiker sind alle drei.

R. G. Kiesewetter's preisgekrönte Antwort auf die Frage um die Verdienste der Niederländer in musikalischer Beziehung war vor dem Erscheinen des Baini'schen Werkes eingesendet und beurtheilt worden. Kiesewetter stellt unter fleißiger Benutzung von Forkel's Musikgeschichte die schon oben erwähnten Stellen über du Fay aus dem Proportionale des Tinctoris, aus Gafor, Adrian Petit Coclicus, Herm. Fink, Pietro Aaron zusammen, erwähnt, daß Spataro von der Messe in honorem S. Antonii spricht, kommt aber zum Geständniß, daß er Proben seiner Arbeit, sowie auch des Landsmannes Binchois, bisher noch nicht ausfindig machen konnte.

Während der Drucklegung der Preisschrift war Baini's Werk erschienen, das Kiesewetter im Nachtrag (S. 105—115) in Bezug auf die Frage der Niederländer ziemlich dürftig und mangelhaft excerpirt, und mit dem bemerkenswerthen Satze einleitet: »die lange Periode des XIII., XIV. und eines Theiles des XV. Jahrhunderts (die Vor-Ockenheimische Epoche) war bisher immer noch in einen grauen Nebel gehüllt, in welchem unsere besten Historiker nur etwa auf einige wunderliche Gestalten deuten konnten, die in unbestimmten Umrissen, gleich den Gebilden Ossian's, im weiten Raume hier und dort auftauchten. Mit Ockenheim erst beginnt für sie der fertige Kontrapunkt; aus der vorhergegangenen Zeit kennen sie, außer den wenigen aus dem Strom der Zeit geretteten Tractaten einiger Lehrer im Fache der Figural- und Mensural-Musik, nur einige Namen, welche von den Schriftstellern des XV. und XVI. Jahrhunderts im Andenken erhalten worden sind. *Du Fay, Binchois, Eloy, Brasard* findet man nur eben angezeigt, ohne weder von deren Werken und eigentlichen Verdiensten, noch von deren Herkunft und Lebensumständen etwas Näheres zu erfahren. Woher Ockenheim die Kunst geschöpft, welche er schon mit ebenso erstaunenswürdiger Gewandtheit als Scharfsinn trieb? Ob und wo und wie lange eine vorzeitige Schule des Kontrapunktes in Frankreich geblüht? u. s. w., dies alles ist uns bisher noch immer verborgen geblieben.« Sehr treffend ist

auch folgender Satz Kiesewetter's in seiner Preisschrift S. 10: »Gewiß ist es, daß die Theorie, immer das Abstract vorausgegangener Praktik, erst im XV. Jahrhundert und zwar in dessen zweiter Hälfte, einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erlangte, als einige tüchtige Professoren aus den praktischen Arbeiten der Komponisten, welche sich damals und nicht lange vorher theils in Frankreich, theils in England, meist aber in den Niederlanden, hervorgethan hatten, die Regeln der Mensur vollends festsetzen und jene der Harmonie oder des Kontrapunktes besser als ihre Vorgänger abziehen und erläutern konnten.«

Im Jahre 1834 publicirte R. G. Kiesewetter seine Geschichte des Ursprungs und der Entwickelung unserer heutigen Musik, »veranlaßt durch fortgesetzte Forschungen, um wo möglich einen älteren Zeitraum aufzuklären, über welchen immer noch ein fast undurchsichtiger Schleyer verbreitet war«. Er führt (S. 42) eine »Epoche du Fay 1380 bis 1450 auf«, bekämpft die Ansicht derjenigen, welche eine frühe französische Schule (im 14. Jahrh.) annehmen, welche der niederländischen vorgeleuchtet haben sollte, und weist hin, daß bei du Fay, »dem ältesten bis jetzt bekannten Kontrapunktisten, zuerst die weißen (ungefüllten) Noten erscheinen, durch deren Einführung das Figural- und Mensural-System seine Vollendung erhielt, während *Joh. de Muris* (1323) und *Machaud* in Frankreich (1367) nur noch die schwarzen Figuren kannten«. Auf Baini's Angabe vom Tode du Fay's 1432 gestützt, hält er Dunstable für jünger als diesen, und wirft Tinctoris vor, »daß er geringe Kenntniß der Kunst und Künstler-Geschichte besessen habe, indem er ganz irrige Nachrichten niederschrieb von Männern, die kurz vor oder theils noch in seiner Zeit lebten, und die zwar nicht Brabanter, aber doch als Niederländer seine Landsleute waren«.

Auf S. 48 gibt er eine gute Charakteristik der du Fay'schen Epoche: »Die Harmonie ist darin durchaus rein, und selbst deren Wirkung auf den Hörer sorgfältiger berücksichtigt, als es von den contrapunktischen Tausendkünstlern der folgenden Epoche nicht immer gerühmt werden kann«. Diese ästhetische Besprechung stützt er auf die in Beilagen Tafel No. 5—7 mitgetheilten Notenbeispiele von du Fay, Eloy und Faugues; von ersterem sind *Kyrie* aus der Messe »*Se la face ay pale*«, 4 voc., das zweistimmige *Benedictus* aus der Messe: *Ecce ancilla Domini* und *Kyrie* aus der Messe: *L'omme armé*, 4 voc. »entziffert« pag. VI—XI abgedruckt.

In seinem 1847 publicirten Katalog der Sammlung alter Musik bemerkt Kiesewetter p. XIX: »Aeltere niederländische Schule (Epoche du Fay 1380—1450): ausgebildeter regelmäßiger Contrapunkt kommt

mit einem Mal zum Vorschein«, und notirt S. 28, als seiner Bibliothek angehörig. *Kyrie. Christe* und *Kyrie* aus den drei du Fay'schen Messen: *Se la face ay pale, l'omme armé* und *Tant je me deduis*, 4 voc., *Crucifixus, Benedictus* und *Osanna* aus der vierstimmigen Messe: *Ecce ancilla Dom.*, die drei Chansons: »*Je prens congé*«, »*De tout m'estoit abandoné*« und »*Cent mille escus*«, je zu drei Stimmen; sämmtlich in Partitur. Die Messenfragmente hat er durch Baini aus dem Archiv der päpstlichen Kapelle erhalten. Zur Chanson: *Je prens congé* macht er in der »Galerie der alten Contrapunkte« S. 2 die Anmerkung, »daß sie noch schwarz notirt sei und aus einem Codex zu Paris stamme«, sowie: »daß du Fay selbst die schwarze Note später aufgab und statt deren die weiße einführte«.

Die Preisschrift von *F. J. Fétis* erschien zugleich mit der von Kiesewetter (1829) an zweiter Stelle mit eigener Paginirung[1], enthält jedoch über du Fay außer der Stelle des *Adam von Fulda* und dem Zeugniß des *Joh. Tinctoris* aus dem *Liber de arte contrapuncti* nur noch folgende Daten (S. 12): »In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erschienen drei Musiker, deren Namen in Bezug auf Harmonie und Notation immer berühmt bleiben werden: es sind *Guillaume du Fay, Jean Dunstaple* und *Egide Binchois*. Dunstaple ist geborner Engländer und Binchois Franzose, das Vaterland von Guillaume du Fay aber blieb unbekannt, bis ich durch einen Zufall dasselbe in einem anonymen Manuscript des 16. Jahrhunderts entdeckte. Diese Handschrift auf Papier etwa 40 Quartblätter stark, beginnt mit den Worten: *Incipit Tractatus de musica mensurata et de proportionibus* (wahrscheinlich nur Fragment eines größeren Werkes). Es wurde auf einer Versteigerung im Jahre 1824 von einem englischen Buchhändler erstanden, der mir den jetzigen Besitzer nicht mittheilen wollte.[2] Beim Durchblättern des Werkes hatte ich jedoch Zeit, folgenden Satz zu lesen: *secundum doctrinam Wilhelmi du Fay Cimacensis Hann*, d. h. nach der Lehre des Wilh. du Fay aus Chimay im Hennegau.«

Endlich erzählt Fétis noch, »daß er bei *Guilbert Pixérécourt* in Paris eine Sammlung gefunden habe, in welcher sich Motetten und französische Chansons du Fay's zu drei Stimmen befinden. Er habe sie in Partitur gesetzt, und sei erstaunt über die Reinheit der Harmonie und die regelmäßigen Imitationen in denselben.«

---

[1] Kiesewetter's Arbeit nimmt 120 Quartseiten Text und 72 Seiten musikal. Beilagen ein, die von Fétis nur 58 Seiten Text.

[2] Auffallend ist es immerhin, daß bis heute (1885) jede Spur dieses Tractates und dessen Besitzers verloren zu sein scheint. Ein Bekanntwerden des Fundortes wäre nach mancher Beziehung von hohem Interesse.

In der 2. Aufl. der *biogr. univ.* (1862) kommt Fétis auf den Gedanken, ob Wilhelm nicht etwa in *le Fay*, einem Dorfe des Hennegau, geboren sei, und daher den Namen du Fay habe; entscheidet sich jedoch mehr für *Chimay*.

Nach kurzem Hinweis auf Kiesewetter's »Geschichte der europäisch-abendländischen Musik« sowie auf Coussemaker's *Notices* (siehe unten) spricht er von den unbestreitbaren Neuerungen, welche die Schriftsteller des 15. Jahrhunderts und besonders der Poet Martin le Franc dem du Fay zueignen, weist hin, daß die weiße Note, deren Erfindung Kiesewetter ihm zuschreibt, schon lange vorher in Frankreich und Italien bekannt war, verspricht über diesen Punkt nähere Aufklärung in der *histoire générale de la musique*, bemerkt, daß die schwarze und rothe Notation noch in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angewendet wurde, nimmt gestützt auf Baini's Behauptungen 1350 als Geburtsjahr an, und zählt außer den Kompositionen welche im Sixtinischen Archiv sind, noch 6 Messen aus einem vom burgundischen Hofe stammenden Codex (Nr. 1555) der kgl. Bibliothek in Brüssel auf.

Der 5. Band der *histoire générale de la musique* von F. J. Fétis, 1876 edirt, enthält (p. 321—388) ein eigenes Kapitel mit der Ueberschrift: »*Perfectionnement de l'art. — Guillaume du Fay. — Egide Binchois. — Jean Dunstable. — Leurs élèves*«. bringt aber für die Biographie und Bibliographie unseres Meisters keine wesentlich neuen Nachrichten. Die Notizen aus *Morelot*, sowie der Hinweis auf den Codex von »Modena« (Ambros sagt richtig Piacenza), welcher gegenwärtig in Bologna ist, werden in den folgenden Zeilen besprochen werden; die vortreffliche Charakteristik der Fortschritte, welche Polyphonie durch du Fay im Vergleich mit den Kompositionen des 14. Jahrhunderts erfahren hat, wird am Schlusse unserer Studie Platz finden und ein größeres Gewicht erlangen, wenn dargethan sein wird, daß die Wirksamkeit du Fay's um 50 Jahre unserer Zeit näher gerückt werden muß, und daß die chronologische Ordnung der drei von Fétis in eigenem Kapitel behandelten Väter des polyphonen Contrapunktes lauten muß: Joh. Dunstaple, Egidius Binchois und Wilh. du Fay.

Kiesewetter's Bemerkung, in der nach Kandler's Tode von ihm besorgten Ausgabe der deutschen Bearbeitung der Baini'schen *Memorie stor. crit.*, ist vorzüglich, wenn er p. XIV. von dem großen Werk des Abbate Baini schreibt: »es sei ohne Zweifel das werthvollste, das die gesammte musikalische Literatur der letzten Decennien aufzuweisen hat«. Noch vortrefflicher aber ist auf S. XV die Bemerkung: »Doch auch der Gelehrteste wird zuweilen durch unzuver-

lässige Zeugnisse oder Darstellungen einst auch wohl berühmter Schriftsteller zu Behauptungen veranlaßt, welche der Kritik verfallen; und, irre ich nicht, so sind eben die Gelehrtesten dieser Gefahr am leichtesten ausgesetzt. Hierzu kommt die Erwägung, daß ein Irrthum, durch einen Schriftsteller ersten Ranges erneuert, sich am gefährlichsten festsetzt« u. s. w.

In der Anmerkung zu S. 154 bemerkt Kiesewetter: »Gewiß ist es, daß ein früheres Erscheinen des höchst verdienstlichen Baini'schen Werkes den beiden Verfassern der Abhandlungen über die niederländische Frage ihr Unternehmen erleichtert haben würde; es dürfte aber nicht als Unbescheidenheit gerügt werden, wenn ebendieselben die Meinung hegen, daß im umgekehrten Falle auch der würdige Baini aus jenen Abhandlungen manches Datum in seinen *Memorie* über *Pierluigi*, besonders in Absicht auf die große Periode der Niederländer, würde haben berichtigen können. Darum helfe einer dem andern nach: wir müssen ja ehrlich gestehen, daß wir doch nur Behelfe für unsere Nachkommen in diesem Fache zu Tage gefördert haben.«

Und wahrlich, Baini's Werk hat, trotz der vielfachen Mängel in Einzelheiten und vorgefaßter Sympathien und Antipathien seines Autors, der Musikgeschichtschreibung großartige Dienste geleistet, angeregt, Wege gezeigt, ja — (die Behauptung wird nicht übertrieben sein) der *biographie universelle* von Fétis, diesem bis heute unentbehrlichen Magazin für Musikhistoriker, den hauptsächlichsten Inhalt wenigstens im Keime geliefert.

Nach dieser scheinbaren Abschweifung wenden wir unsere Aufmerksamkeit den Mittheilungen zu, welche das italienische Original der Baini'schen *memorie* über die Person des Wilh. du Fay enthält, und fügen sämmtliche Stellen, in welchen von ihm die Rede ist (im Register Baini's ist er unter *Fay* zu suchen) in wörtlicher Uebersetzung unserem Zeugenverhöre ein.[1]

Tom. I, pag. 102 erzählt Baini nach Poggi die oft mißbrauchte Anekdote von der Antwort, welche der Cardinal Dominicus Capranica dem Papste Nicolaus V. (1447—1455) gab. Der Papst fragte nämlich den Cardinal, wie ihm die Komposition und der Vortrag der päpstlichen Sängerkapelle gefalle, und S. Eminenz antwortete wenig hofmännisch: »Mir ist, als höre ich eine Heerde junger Schweine, welche mit aller Kraft grunzen, ohne jedoch einen arti-

[1] In Deutschland ist meist leider nur die von Kiesewetter mit Einleitung und Anmerkungen versehene Uebersetzung und abgekürzte Bearbeitung Kandler's (Leipzig, Breitkopf u. Härtel 1834) bekannt und verbreitet.

culirten Laut, viel weniger ein Wort hervorzubringen.« Zu dieser für den Vortrag höchst charakteristischen Aeußerung bemerkt Baini in Anm. 163, daß zur Zeit Nicolaus' V. besonders die Kompositionen des Guglielmo du Fay, der damals Sängerkaplan gewesen und kurz vor dem Pontificat Nicolaus' V. gestorben sei, sich einer großen Berühmtheit erfreut haben. Er setzt dann wörtlich bei: »Derselbe habe die mit Beifall aufgenommene Erfindung von zwei Octaven zu der damals üblichen und bekannten Tonreihe gemacht, nämlich eine Octav unter f', die andere Octav über ee[1].« In Anm. 164 zählt er die Namen von 10 päpstlichen Sängern auf, welche im ersten Pontificatjahre Nicolaus' V. die Mitglieder der Kapelle bildeten, und setzt bei: »Was die musikalische Befähigung der genannten Individuen betrifft, so denke ich, muß man vernünftiger Weise annehmen, daß sie im Vortrage ausgezeichnet waren: in ihrer musikalischen Bildung jedoch, sowohl in Bezug auf Theorie als auf Komposition, halte ich sie für sehr schwach. Ihr Ruf wäre sonst auf die Nachwelt übergegangen, wenn nicht etwa bei der Plünderung Roms durch den Connetable von Bourbon (1527) ihre Kompositionen verbrannt sind; oder sie waren nicht besser als ihre Vorgänger, und begnügten sich daher mit der Ausführung der Kompositionen von du Fay, Ockeghem, Faugues, Caron, Busnois, Gaspar, Domarto, Eloy u. A., deren Werke in Cod. 14 des sixtinischen Musikarchives noch vorhanden sind.«

Tom. I, p. 358 läßt Baini in Anm. 431 gegen *P. Martini*, welcher im *Saggio fondam. prat. di contrap.* verschiedene Vorgänger Palestrina's als vorzügliche Contrapunktiker rühmte, die Bemerkung einfließen: »Wenn ich meine Meinung über die verschiedenen Kompositionen, welche das Motiv des *l'homme armé* als Motto für Messen benützten (auch *du Fay*, *Busnois*, *Regis*, *Caron* etc. sind darunter), aussprechen darf, so denke ich, daß nach Abrechnung der ältesten, wie du Fay, Busnois, Regis und Caron, welche in ihrem äußerst kümmerlichen Stile unter Maßhaltung komponirten, alle übrigen bis auf *Morales* nur den Beweis geliefert haben, wie viele Extravaganzen der menschliche Geist auch in der Musik erfinden kann« u. s. w.

Die verhängnißvollste Notiz über du Fay gibt Baini im Tom. II, p. 100, wenn er schreibt: »Ich theile die Kompositionen der Meister, welche unsere (päpstliche) Kapelle besitzt, in vier Epochen. Die be-

[1] Man vgl. oben die Stelle aus Gerbert (Adam von Fulda, welche Baini neben dem *Fior Angelico* des *P. Angelo da Picitono*, 1547 kühn citirt u. im Tom. II, Anm. 656 sogar wörtlich abdrucken läßt, ohne zu merken, daß er statt »zwei Octaven« sagen mußte »zwei Töne«.

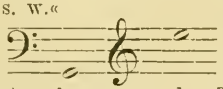
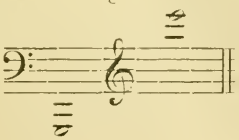
rühmteste Persönlichkeit der ersten Epoche ist *Guglielmo du Fay*, Sänger unserer Kapelle von 1380 bis 1432. Als Haupt der zweiten Epoche nenne ich *Joh. Ockenheim* (auch Ockegem und Ockegen) 1430—1480: in der dritten Epoche ragt *Jusquino di Prez* oder del Prato (Ende des 15. und anfangs des 16. Jahrhunderts) besonders hervor: in der vierten Epoche ist *Costanzo Festa* (1517—1545 am meisten auszuzeichnen.«

»In der ersten Epoche also übertrifft der päpstliche Sängertenor Guglielmo du Fay (1380—1432 alle seine Zeitgenossen[1], berühmt durch die Vervollkommnung, welche er der musikalischen Kunst bereitete. Er wird von P. Angelo da Picitono, Franchinus Gaffor, Adam von Fulda rühmend erwähnt, und alle Schriftsteller stimmen überein, daß er die aus 20 Tönen bestehende Tonleiter des Mönches Guido von Arezzo auf 34 Töne erweiterte, indem er unter Γ und über *ee* hinaus je eine Octave zufügte.[2] Diese Neuerung war für die Orgel, für die anderen Instrumente und für den Gesang ein sehr nützlicher Fortschritt. Wenn ich aber meine Meinung aussprechen soll, so halte ich du Fay nicht für den Erfinder der eben beschriebenen Tonleitererweiterung, wohl aber für den ersten, der bei schrift-

---

[1] Folgende Worte sind die genaue Uebersetzung der Note 655 bei Baini: »Das Ausgabenbuch der vatikanischen Basilika vom Jahre 1384 belehrt uns, daß du Fay damals bereits im Dienste der päpstlichen Kapelle stand. Dort heißt es unter dem 21. Jan. 1384: »Ferner habe ich erhalten einen Gulden von Juliana, der Magd des Wilhelm, Tenoristen der Kapelle Unseres Herrn des Papstes für den diesjährigen Bodenzins seines in der Pfarrei S. Salvatoris gelegenen Hauses«. In den Listen unserer Kapelle findet sich du Fay vom Jahre 1380 bis 1432 mit folgenden Sängern aufgeführt: »Egidio Flanell, auch l'Enfant genannt, Giovanni Redois, Guglielmo du Fay, Bart. Poignare, Giov. de Curte, auch mon Ami genannt, Giacomo Ragot, Egidio Lauri, Gugl. di Malbecq, Arnoldo de Latinis«. — Diesen kolossalen Irrthum Baini's werden die archivalischen Dokumente im 2. Theile dieser Abhandlung aufklären.

[2] Schon Kiesewetter macht auf diesen Gallimathias mit den Worten aufmerksam S. 153, Anm. 2 der Kandler'schen Uebersetzung: »Mit dieser Beschreibung der angeblichen Erweiterung der Guidonischen Gamma durch du Fay wollen wir es nicht so genau nehmen. Adam von Fulda spricht nur von dem *F* unter dem Γ Gamma des Guidonischen Systems u. s. w.«

Das Tonsystem Guido's lautete:  . Nach Baini's ohne Dokumente und Beweise aufgestellter Annahme wäre der Tonumfang schon vor du Fay gewesen:  !!

licher Aufzeichnung seiner Kompositionen von dieser Erweiterung des Tonsystems Gebrauch machte, deren sich alle Sänger bei dem sogenannten frei erdachten Contrapunkt (*contrappunto alla mente sopra il canto gregoriano*) bis zum Erscheinen des Decretes von Johann XXII. bedient haben müssen.«[1]

Nun folgen (S. 401) die Zeitgenossen des du Fay, freilich in wirrer chronologischer Ordnung, sowie 26 Punkte und Bemerkungen, über deren Kompositionsmethode, welche hier ohne Schaden für unser Thema übergangen werden können. Endlich schließt Baini (S. 403) die »erste Epoche« mit dem Satze: »Die Messen von du Fay erheben sich über jene seiner Zeitgenossen durch einen weniger kümmerlichen Gesang in den Einzelstimmen; seine Gedanken und musikalischen Phrasen heben sich von den Grundthemen leicht und verständlich ab. Ich habe seine Messen: *Ecce Ancilla Domini — l'omme armé — Se la face ay pale — Tant je me deduis* gesehen und bin für jene Zeitepoche damit zufrieden. Sogar manch angenehmer Zug ist zu entdecken und zeitweise bricht auch ein Strahl von Empfindung hervor.« Die zweite Epoche, mit »Okenheim« an der Spitze, wird von Baini äußerst ungnädig behandelt; doch dieser Gegenstand kann uns in gegenwärtiger Studie nicht so sehr beschäftigen und interessiren.

§ III. Die neueren Zeugnisse von Musikschriftstellern über Wilh. du Fay.

Coussemaker verdanken wir die Herausgabe der beiden Werke des *Joh. Tinctoris* Script. III. Band), welche schon im § I angeführt wurden. Hier beschränken wir uns auf diejenigen Schriften des unermüdlichen Forschers, welche von du Fay reden.

Die Beschreibung, welche E. de Coussemaker in den *Notices sur les collections music.* 1843 über einige Musikcodices in *Cambrai* und mehreren Städten Nordfrankreichs niedergelegt hat, bringt nachfolgende, beachtenswerthe Resultate (S. 7): »Die Forschung nach dem Orte, aus welchem die Kamerykmanuscripte[2] stammen, führt uns zur

[1] Dieses vielbesprochene aber wenig verstandene, nach meiner Ansicht sehr heilsame und die gründliche und künstlerische Entwickelung der Tonkunst fördernde Decret erschien aber 1322, also 100 Jahre vor du Fay! Siehe Ambros II, 317.

[2] *Kamerykk* ist der deutsche Name für Cambrai. Auf den Karten von Spruner-Menke ist die Grafschaft, im Hennegau gelegen, für die Zeit von 1273—1618 zum deutschen Reich gehörig eingezeichnet, das jedoch um den Besitz derselben sowohl mit den Grafen von Flandern als mit den französischen Königen vielfach zu kämpfen hatte. Der kirchlichen Eintheilung nach gehörte Cambrai zur Kirchenprovinz von Rheims, und war von 1007 bis 1513, also bis zur Vereinigung mit den Niederlanden durch Karl V., freie Bischofsstadt des hl. römischen Reiches.

Metropolitankirche Unserer Lieben Frau in Cambrai, welche eine Gesangschule besaß, deren Bedeutung im 15. und 16. Jahrhundert keine geringe war. Die Kompositionen dieser Epoche strotzen von Schwierigkeiten in der Notation, und die Ausführung derselben, welche immer ohne Instrumentalbegleitung stattfand, setzt eine tüchtige und wohlgeschulte Sängerschaft voraus. Die Codices No. 6 und 11 datiren wenigstens in den Anfang des 15. Jahrhunderts zurück, und beide enthalten die nämlichen Kompositionen. Eine derselben ist sicher von dem berühmten du Fay, vielleicht stammen auch alle übrigen von ihm[1].« Aus *Dupont's histoire ecclesiastique et civile de Cambrai*, IV. Theil, Note 3, p. IX, führt Coussemaker eine Notiz aus dem Jahre 1442 an: »Die Singknaben trugen ein Motett am Pulte vor, das Angesicht zum Altar gewendet.« Sieben Jahre später, bei Gelegenheit der Abreise Philipp's des Guten von Burgund, lautet eine Nachricht: »Zwei Chorknaben sangen ein Lied, während einem der Edelleute des Herzogs ein Lehen übertragen wurde.« Im Jahre 1477 wird Canonicus *Martin Hanard* als tüchtiger Kapellmeister angeführt.

S. 13 schreibt Coussemaker: »Erinnern wir uns, daß Cambrai nahe bei Bavay, dem Vaterland Okeghem's, und Chimay, dem Geburtsort von du Fay liegt, und daß die Cod. 6 und 11 Kompositionen des Letzteren und vielleicht anderer gleichzeitiger Musiker enthalten, so dürfen wir vermuthen, daß Cambrai die Wiege, ja der Mittelpunkt jener französisch-belgischen Schule ist, aus der so viele berühmte Künstler des 15. Jahrhunderts hervorgegangen sind«.

Leider hat Coussemaker, sowohl bei Beschreibung des Cod. 6, als des Cod. 11, unterlassen, das Thema des mit du Fay bezeichneten vierstimmigen *Gloria*, d. h. *Et in terra* mitzutheilen, und erwähnt nur, daß beide Codices in rother und schwarzer Notation geschrieben sind. Auch die *table thématique*, in welcher der *Superius* der namenlosen Kompositionen mit Noten angedeutet ist, enthält keine weitere Notiz aus Cod. 6 und 11.

In der *histoire de l'harmonie au moyen-âge* (1852) führt Coussemaker den Namen du Fay (S. 54) neben Binchois auf und knüpft

[1] Aus einem Manuscript des *Abbé Traniant* (Bibl. Cambrai No. 917 wird folgende Stelle citirt: »An der Kathedrale befindet sich ein Convict von Chorknaben, welche zur Frömmigkeit, zum Kirchengesange und Altardienst erzogen werden. Anfangs waren ihrer 5, nachher 6, endlich 8, bis ihre Zahl auf 10 anwuchs. Sie wurden auf Kosten des Kapitels gepflegt und unterhalten. Wenn sie nach achtjährigem Dienste aus der Domschule traten, erhielt jeder, der Anlage und Lust zum Studiren hatte, eine Unterstützung, welche ihm ermöglichte Priester zu werden; besaß er kein Talent, so gab ihm das Kapitel eine andere Entschädigung.«

daran die nach meiner Ansicht unerwiesene und auf falschen Anschauungen über das Wesen der mehrstimmigen Kompositionen vor dem 15. Jahrhundert beruhende Aeußerung[1], daß *Joh. de Garlandia* und *Joh. de Moravia* in ihren theoretischen Werken beim colorirten Discantus bereits die Formen des Canon und das Wesentliche der Imitation gelehrt haben, daß man also du Fay und Binchois mit Unrecht als die Erfinder derselben bezeichne.

Kostbare und wichtige Entdeckungen versprach der von Coussemaker im Jahre 1869 ausgegebene Prospect über ein Werk: *les harmonistes du XIVe siècle*, das leider nicht mehr erschienen ist. Auf 16 Quartseiten zählt der hochverdiente Gelehrte mit kurzen Worten das bisher über diese Epoche bekannte Material auf, und bespricht die Resultate seiner Entdeckungen in gedrängten Zügen. »Mehr als tausend Kompositionen von mehr als 150 bisher gänzlich unbekannten Autoren des 14. Jahrhunderts seien in seinem Besitz und werden über eine bisher dunkle, man kann sagen, unbekannte Epoche Licht verbreiten, sowie die Fortschritte in der Harmonie, im Rhythmus und in der Notation darlegen . . . Die Bewegung welche damals die musikalische Welt ergriffen hatte, war in gewisser Weise eine all-

[1] Dieser Irrthum hängt mit einem ähnlichen Coussemaker's über den Discantus und Contrapunkt zusammen. Er fragt hist. de l'harmonie, p. 30: »War der Discantus eine aufgezeichnete Harmonie oder eine improvisirte Harmonisation, welche von den Franzosen später chant sur le livre und von den Italienern contrapuntto a mente genannt wurde?«, und ist gegen Doni, Baini und Fétis der Ansicht, daß der Discantus in einer aufgezeichneten Harmonie bestand. Dagegen führt Fétis histoire, Vol. 5, S. 304 mit Recht das klare Zeugniß von Tinctoris in's Treffen, welcher in seinem Liber de arte contrapuncti siehe Coussem. Scriptores Tom. IV, p. 129 Cap. XX deutlich genug schreibt: »Sowohl der einfache als der verzierte diminutus. Contrapunkt entsteht in doppelter Weise, entweder schriftlich oder improvisirt aut scripto aut mente). Den schriftlichen Contrapunkt nennt man gewöhnlich die fertige Sache res facta, den improvisirten aber heißen wir kurzweg »Contrapunkt«, oder auch Contrapunkt über eine gegebene Melodie super librum cantare. Die res facta aber und dieser Contrapunkt unterscheiden sich dadurch besonders, daß bei ersterer alle Einzelstimmen, seien es drei, vier oder mehrere untereinander nach Ordnung und Regel über Consonirung verkettet sind. Wenn aber zwei, drei oder mehr Stimmen improvisiren super librum concinentibus, so ist Keiner vom Andern abhängig, wenn sie nur die Regeln der Consonanzen dem Tenor gegenüber beobachten. Ich würde es nicht tadeln, vielmehr sehr loben, wenn sie bei dieser Gattung Contrapunkt auf Imitation similitudo assumptionis und Ordnung in den Consonanzen kluge Rücksicht nehmen würden, denn dadurch würde ihr Gesang voller und angenehmer.« Ich finde bei dieser Sachlage ein herrliches Zeugniß für den musikalischen Geschmack und Sinn unserer deutschen Vorfahren im 15. Jahrhundert in dem Umstande, daß sie nach dem oben Seite 409 angeführten Zeugnisse des Coclicus den contrapunctus super librum »mit einem Hundehaß« verfolgten, dagegen so schnell und geschickt die res facta der stammverwandten Niederländer bei sich einführten und ausbildeten.

gemeine. Alle Völker Europas nahmen daran Theil: jede Nation besaß ihre Theoretiker und Komponisten.«

»Frankreich, das seit dem Ursprung der harmonischen Musik stets den Vorrang hatte, scheint denselben großentheils auch im 14. Jahrhundert behauptet zu haben. Dort vollzog sich jene Umbildung, welche nachher den Namen einer neuen Musik (musica nova) erhielt; aus seiner Mitte sind jene Neuerer hervorgegangen, deren Namen, Lehre und Schöpfungen allgemeines Aufsehen erregten. Philipp von Vitry durch seine theoretischen und praktischen Werke, Guillaume de Machault durch die ebenso zahlreichen als verschiedenen Kompositionen stehen an der Spitze einer bedeutenden Schaar von Meistern« u. s. w. Nach Aufzählung von italienischen Künstlern schreibt Coussemaker wörtlich: »Die englische Schule war schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts stark entwickelt und blieb im 14. Jahrhundert nicht zurück. Der Mönch Wilhelm (Coussem., Script. III, 273—306 und besonders p. 288 und 292) beschreibt die einzelnen bei den Musikern seiner Nation üblichen Kompositionsweisen: die Werke von *John Benet*, *Benenoit Gervais* (vielleicht die nämliche Person) und *Dunstaple* sind nicht verloren, wir werden sie ans Tageslicht bringen.« Hierauf theilt Coussemaker aus Cod. 37 der Bibliothek in Bologna und einem Manuscript des Herzogs von Aumale den Text einer von *John Alain* komponirten lateinischen Dichtung mit, welche mehrere englische Komponisten namentlich aufführt. »Auch Deutschland nahm an dieser fortschreitenden Bewegung Theil (*Heinr. von Laufenburg*, *Zeltenpferd*, *Heinr. Hessmann* u. s. w.), ebenso Belgien in den Provinzen Flandern, Brabant, Liège und Limburg.«

»Besondere Dankbarkeit aber verdient bei dieser allgemeinen Thätigkeit die französisch-belgische Schule im Hennegau, Artois und Flandern, aus der man bereits den Keim jener Berühmtheit hervorstechen sieht, die sie ein Jahrhundert später erlangen sollte. Cambrai, Valenciennes, Mons und Douai scheinen die Hauptcentren dieser herrlichen Schule gewesen zu sein, welcher die angrenzenden Ortschaften das Künstlercontingent lieferten.« Coussemaker nennt mehrere bisher Unbekannte mit Namen und fügt bei: »Dazu gehören auch Guillaume du Fay der ältere[1] und Gilles von Binch, genannt Binchois.«

1856 erschien in Paris eine kleine Studie von Abbé Steph. Morelot (*De la musique au XVe siècle*) über ein altes Manuscript

[1] Coussem. scheint durch diesen Ausdruck anzudeuten, daß er die meines Wissens zuerst von Fr. W. Arnold 1867 (in Chrysanders Jahrbuch 2. Bd., S. 48) aufgestellte Unterscheidung von zwei ganz verschiedenen Personen mit Namen

der Bibliothek zu Dijon, das über die Periode von du Fay werthvolle Notizen enthält, obwohl dieser Komponist in der Sammlung nicht vertreten ist. Von Dunstable ist daselbst die Chanson: *O rosa bella* abgedruckt, welche Morelot nach dem Codex Dijon und nach einem Codex der vatikanischen Bibliothek zu Rom mittheilt. Außerdem ist die thematische Tabelle beigefügt, welche Arbeiten von »Busnoys, Tinctoris, Okeghem, Caron, Barbingaut, Hayne, Morton« und durch spätere Hand von Loyset Compère enthält. Unter den späteren Gesängen ohne Autornamen verdient nachstehender Text besondere Aufmerksamkeit:

»La plus grant chière de jamais
Ont fait à Cambray la cité
Morton et Hayne. En vérité,
On ne le vous pourrait dir huy mais.
Se ont esté servis de beaux mais
Tout partout où ils ont esté.
Encore, vous jure et promets,
Sur bas instrumens, a planté,
Ont joué et si fort chanté
Qu'on les ouy pres de mais.«

Auch hier werden wir auf Cambrai, auf die vorzüglichen Instrumentalisten und ausgezeichneten Sänger verwiesen. An gleicher Stelle (S. 11) excerpirt Morelot das Florentiner Manuscript des John Hothby, liest aber einige Namen anders[1] als Coussemaker: »*Sic . . . in quamplurimis . . . aliis cantilenis recentissimis, quarum conditores plerique adhuc virunt. Dunstable anglicus ille, du Fay. Leonel, Plumeret, Frier, Busnoys, Morton, Octinghem, Pelagultus, Bicheleth, Baduin, Forest, Stane, Fich, Caron*« etc.

Historisches Interesse bietet auch der Text, in welchem der Tod von Binchois beklagt wird:

Wilh. du Fay theile. Im Vorwort zum 3. Bande der Script. p. XXXI läßt er eine wichtige Bemerkung aus einem unedirten Dialog des Engländers *Joh. Hothbi* abdrucken, welche wohl verdient hier mitgetheilt zu werden. Der Dialog ist in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts geschrieben und nennt nachfolgende Musiker wenn auch mit theilweise verstümmelten Namen: »Dunstable, du Fay, Leonal, Plumer vel Plumet, Frier, Busnoys, Morton, Ochinghem, Pelagulfus, Nicoletti, Boduin, Forest, Stane, Fich, Caron«. Man vergleiche die nämliche Notiz nach Morelot.

[1] Kopisten und ungeübte Paläographen einerseits, die Schreiber und Kanzleimänner des 15. Jahrhunderts andererseits haben in Bezug auf Namen — besonders die Italiener bei den deutschen, französischen und englischen — Unglaubliches geleistet. Durch Vergleichung und wiederholtes Vorkommen ähnlicher Namen in verschiedenen Manuscripten kann mancher Irrthum gehoben werden, aber viel ist noch aufzuklären.

En sa jeunesse fut soudart
De honorable mondanité
Puis a eslu la melleur part,
Servant Dieu en humilité.

Aus dieser und den vorhergehenden Strophen, welche von der Oberstimme gesungen werden, während die übrigen drei Stimmen singen:

Miserere, miserere,
Quem in cruce redemisti
Pie Jesu Domine
Dona ei requiem —

erfahren wir, daß Binchois dem Soldatenstand angehörte, ehe er Sänger und Priester wurde. Fétis (*hist. générale* Tom. IV. p. 330) führt noch den Text einer Chanson von Binchois an,[1] der uns über ein inniges Freundschaftsverhältniß zwischen ihm und du Fay Aufschluß gibt. Es heißt dort unter Anderem:

Carissime Dufay, vous en prie
Et Périnet oira de mieux en mieux
Ce moys de May.

Die übrigen Ausführungen und Bemerkungen Morelot's über die Kompositionsweise des 15. Jahrhunderts, die Mißbräuche früherer Zeit, das Verbot des Papstes Johann XXII., die unreifen Künsteleien beim Gottesdienste zu verwerthen, und Aehnliches sind sehr lesenswerth und vortrefflich. —

In dem wenig bekannten, aber für historische Studien werthvollen Buch des Adr. de la Fage: »*Diphthérographie musicale*« (1864) wird S. 418 ein bisher ungedruckt gebliebenes Manuscript Baini's: »*trattato delle fughe sopra soggetti ricavati dal canto fermo*«, gegenwärtig in der Bibl. Casanatense zu Rom, besprochen und aus demselben der Satz mitgetheilt: »Man vermöge keinen wesentlichen Unterschied in der fugirten Kompositionsweise zwischen der ersten Epoche du Fay und der Periode Palestrina's zu constatiren.« Die zahlreichen theoretischen Werke, deren Inhalt de la Fage aus italienischen Bibliotheken excerpirt, besonders auch die *musice disciplina* des *Ugolinus* von Orvieto, und mehrere Schriftsteller, welche weder in Gerbert's noch in Coussemaker's Scriptores Aufnahme gefunden haben, liefern reiches Material für die Frage über den Stand der Polyphonie, des Discantus und Fauxbourdon vor dem 15. Jahrhundert.

In Deutschland sind seit 1850 eine Menge von Handbüchern, Lexicis, Geschichtswerken erschienen, welche in der Mehrzahl kaum von den bis zum genannten Jahre zugänglichen Nachrichten über du Fay Notiz genommen haben, oder sich in ein paar mageren und

[1] Nach Kiesewetter »Geschichte« etc. 1846 und »Schicksale« etc. 1841.

vagen Sätzen mit der Kiesewetter'schen Arbeit begnügten. Eine rühmliche Ausnahme constatiren wir gerne durch folgende Zeilen.

In der fleißigen und verdienstvollen Studie Fr. W. Arnold's über das »Locheimer (richtiger Lochamer) Liederbuch«[1] (Chrysanders Jahrb. 2. Bd. 1867) verbreitet sich der Autor über die Dokumente des frühesten geregelten Contrapunktes, citirt Baini, Martin le Franc, Tinctoris, Kiesewetter, Fétis, auch Adam von Fulda, und kommt zu dem Resultate S. 51: »daß du Fay als Nachfolger Dunstable's unmöglich dem 14. Jahrhundert angehören konnte«. Der Nachweis, in welche Anachronismen man sich verwickeln müsse, wenn die hauptsächlichste Wirksamkeit du Fay's in die Zeit von 1380—1400 verlegt wird, ist scharfsinnig und schlagend (S. 52 und folgende) und das Resultat Arnold's ist die Annahme eines »älteren und eines jüngeren« du Fay. Eine andere Schlußfolgerung jedoch, daß nämlich der Contrapunkt auf Grund der mehrstimmigen Sätze des »Locheimer« Liederbuches nicht in den Niederlanden, sondern eher in Deutschland erfunden worden sei, daß die »jüngere« du Fay'sche Schule keinen Einfluß auf die deutschen Länder geübt haben könne« u. s. w. wird schon im Nachworte von Fr. Chrysander und H. Bellermann (S. 233) mit den schönen Worten zurückgewiesen: »Die Annahme, daß die Deutschen in der Musik alles aus sich selber schöpfen konnten und niemals Grund hatten, von Italienern und anderen Völkern zu lernen, ihre Weisen nachzuahmen, steht im Widerspruche mit einem Grundgesetze aller Kunstentwicklung, nach welchem Ursprünglichkeit und wahre Originalität des Stils niemals durch völlige

[1] Als Niederbayer kann ich versichern, daß kein Ort *Lochheim* in dieser Provinz existirt hat oder besteht. Ein *Lohheim*, jetzt *Loham* bei Bogen an der Donau, scheint ebenfalls ausgeschlossen zu sein, nachdem *Joh. Janssen* Gesch. des deutschen Volkes etc. Freiburg, Herder, 1876, 1. Band, S. 200, Anm. 2 den richtigen Aufschluß gegeben hat. Er schreibt: »Der Besitzer war Wölflein von Lochamer (Arnold liest S. 146 die facsimilirte Schrift fälschlich Lochamen) und gehörte wahrscheinlich dem Nürnberger Geschlecht der von Locham an. Vergl. über dieses Geschlecht die Chroniken der deutschen Städte 1, 98, 214, ferner 2, 9 u. 10, 189 u. 11, 515, 611. Der kunstsinnige Johann Ott in Nürnberg, der Herausgeber trefflicher Liedersammlungen des 16. Jahrh., kam später (vgl. Arnold 7) in den Besitz der Handschrift. Einer der Schreiber der Lieder war wahrscheinlich, wie schon von Meusebach vermuthete, der S. 151 genannte Frater Judocus (vielleicht Ludovicus? de Winßheim, nicht de Winßhofen, wie Arnold liest. In den Spielereien mit den hebräischen Buchstaben S. 117 ist wohl der drittletzte Buchstabe des letzten Wortes als Lameth zu lesen, so daß es heißen würde: ‚Der allerliebsten Barbara, meinem treuen liebsten gemalen', nicht gemaken. Vielleicht hatte der Schreiber des betreffenden Liedes eine geborene Jüdin, in der Taufe Barbara genannt, zur Frau und brauchte ihr zum Scherz die jüdisch-deutschen Buchstaben, die er sich mühsam zusammengesucht zu haben scheint.«

Selbsterzeugung des Stoffes bedingt ist, sondern sehr wohl ein Nachbilden fremder Muster verträgt. . . . Wie eng wäre der Lauf der Kunst, wie beschränkt das Gebiet ihrer Entwicklung, wenn sie bei Sprach- und Völkerscheiden ihre Grenze fände!«

Arnold geißelt an Kiesewetter »Belgomanie«, Ambros weist Arnold's »Deutschthümelei« zurück.

Hiermit stehen wir bei den Publicationen der neuesten Zeit, welche einzeln in Bezug auf »selbstständige« Arbeit zu prüfen und zu kritisiren nicht unsere Aufgabe sein soll. Die Bemerkung aber können wir nicht unterdrücken, daß keiner unserer zahlreichen Verfasser von Compendien, Nachschlagebüchern, Musikgeschichten u. s. w. in Bezug auf du Fay die Forschungen Coussemaker's, Morelot's, ja auch nur Forkel's nachzusehen sich die Mühe nahm. Die meisten begnügen sich mit Kiesewetter, bis Ambros erschien, der nun freilich prächtiges Plünderungsmaterial bietet, ohne daß man genöthigt ist, die Quelle zu citiren, da er selbst diese mühevolle Arbeit gewöhnlich aufs Beste besorgt. Man nimmt dann einen seiner reichgespickten Sätze, und macht daraus eine Menge verdünnter und verkleinerter Portionen, um ein nach »Wissenschaft und Geschichte« begieriges Publikum angenehm zu unterhalten, das eben nur bequem und geistreich belehrt sein will.[1]

[1] Eine köstliche, für ein musikalisches Modejournal schon im Jahre 1837 von einer Pariser Musikzeitung präparirte Novelle bespricht »der Erzählende« im 39. Band der Leipziger Allg. Musikzeitung. »La viellesse de Guillaume du Fay« ist der Titel; Inhalt ungefähr folgender: »Nächtliche Schleier bedecken Paris — März 1465. — Du Fay mit seinen Schülern noch spät Nachts auf der Straße — in der Zerstreuung klopft er an fremdem Hause — die Pförtnerin Ursula erzählt, daß hier die junge aber arme Wittwe eines im Duell erstochenen Vicomte mit ihrem Kinde wohne, Tochter des berühmten Rebecspielers Thom. Chevrus — du Fay kannte ihn gut, nennt ihn seinen Meister, will sich der Helene annehmen. — Widerspruch seiner alten Haushälterin Marion. — Diese ersucht Josquin Desprez, einen jungen Schüler du Fay's, der eben Kapellmeister von S. Denis geworden, ihren Herrn vom Entschlusse abwendig zu machen — Josquin verliebt sich aber in Helene — Ursula wird einstweilen seine Haushälterin — Helene und ihr Kind sowie du Fay vertragen sich so gut als möglich mit Marion sechs Monate lang. — Im Sept. wird Helenens Kind krank — du Fay selbst pflegt es — in seinem Arbeitszimmer. — Bei schrecklichem Sturme und der Unbehilflichkeit des alten, zärtlichen du Fay fangen die Vorhänge Feuer, das Kind brennt und stirbt — Stiller Wahnsinn Helenens — sie singt Weihnachtslieder — du Fay erstaunt, daß der Gesang bei der Wiederholung wohl verschieden sei, aber so, daß beide Weisen zusammen stimmen — Mittheilung an Josquin, der gleiche Beobachtung macht — Umarmung der beiden Freunde, welche die Doppelmelodie gemeinsam singen — und dadurch Helene vom Wahnsinn und Marion vom Eigensinn kuriren — Tableau — Josquin heirathet Helene. Der Schlußsatz des Pariser Novellisten lautet wörtlich: »Le contrepoint venait d'être découvert«. — Man verzeihe diese Abschweifung

Die Musikgeschichte von A. W. Ambros glauben wir im Besitze eines jeden unserer Leser, und beschränken uns daher auf den Hinweis, daß die Resultate der bis zum Tode des sowohl geistreichen als gediegen durchgebildeten Autors (1876) über du Fay bekannten Nachrichten und Forschungen im 2. Bande unter der Columnenüberschrift »du Fay und seine Zeit« beginnen. Im Anhange sind die Notenbeispiele aus der Kiesewetter'schen Bibliothek noch vervollständigt, im 3. Bande aber (siehe Bäumker's Namen- und Sachregister zu Ambros), nach dem segensreichen Aufenthalte des Autors an italienischen Bibliotheken, wird neues Material gewonnen, das nachträglich zu passender Verwendung gelangt. Besonders ergiebig ist die durch den Cod. 37 in Bologna erschlossene bibliographische Quelle, welche mit Geschick in den Fluß der Darstellung hereingeleitet wird.

Leider mußte die verhängnißvolle Jahreszahl 1432 (als Todesjahr von du Fay) bei jedem Urtheil über den Fortschritt und die Entwicklung der Kunst zu falschen Schlüssen führen. Jene Ambros so sehr geläufige Methode aber, aus einigen ihm bekannten und vorliegenden Kompositionen ganze Systeme zu entwickeln, um den Leser mit glänzenden Resultaten und verblüffenden Effecten zu überraschen, kann den weniger phantasiereichen und nicht allüberall belesenen Forscher keineswegs hinreißen, die ästhetisch abschließenden und blendend dargestellten Consequenzen gleichsam mitunterschreiben zu helfen. Die allgemeine Musikgeschichte kann über du Fay noch kein Generalurtheil abgeben, so lange die Detailforschung ihre Arbeit nicht vollendet hat. Mit diesem Satze ist freilich über sämmtliche Musikgeschichten und Compendien eine harte Kritik ausgesprochen: aber es kann nicht helfen, darüber zu schweigen, denn nicht nur du Fay, sondern noch viel andere dunklere Märe muß aus dem Sagenkreis der Rhapsoden ins Gebiet des Sichtbaren, Hörbaren und Faßbaren gezogen werden!

Den letzten fünf Jahren verdankt die Musikgeschichte in Bezug auf du Fay eine Menge wichtiger Aufschlüsse, welche meist in Folge archivalischer Studien und Publicationen in Belgien und Nordfrankreich durch Nichtmusiker an's Tageslicht kamen. Edm. van der Straeten hat das große Verdienst, dieselben in seiner bereits siebenbändigen Arbeit: *La musique aux Pays-Bas* zum ersten Male benutzt zu haben; in Deutschland hat meines Wissens nur *Robert Eitner* in den Monatsheften (1881, S. 21) darüber kurz referirt, und glücklich ver-

ins Gebiet des Lächerlichen; aber so macht und liebt man »Geschichte« auch noch 1885 u. s. w.

muthet: »Es wäre noch möglich, daß die beiden du Fay doch ein und dieselbe Person sein könnten u. s. w.«

Die Entdeckungen sind so wichtig, daß sie hier ausführlich besprochen werden müssen.

Bereits im I. Bande (S. 105) spricht van der Straeten den Zweifel aus, ob die Annahme von Fétis, daß du Fay 1432 gestorben sei, mit Baini übereinstimme, der doch nur behaupte, daß du Fay von 1380—1432 päpstlicher Tenorist gewesen sei. Baini habe vielleicht nur sagen wollen, daß du Fay mit 1432 nicht mehr in den Listen der päpstlichen Sänger stehe, aber daß er gestorben sei, folge daraus nicht. Im Compendium chronologicum episcoporum Brugensium etc. von Foppens und Arents, Brugis 1731, finde sich nämlich Guillaume du Fay (so schreibt van der Straeten) als Inhaber der 24. Präbende an der Kathedrale des hl. Donatus zu Brügge, als Nachfolger eines Guillaume de Meyere unter dem Jahre 1439 verzeichnet, im Jahre 1446 aber erhält ein Nicasius de Puteo dieses Beneficium. Straeten meint, »du Fay sei also sicher 1446 und zwar in Brügge, Diöcese Tournai, gestorben, wo der Name du Fay im 15. Jahrhundert häufig gewesen sei.« Die Bände 2—5 enthalten über du Fay keine Nachricht mehr, der 6. Band aber (1882) überrascht uns mit einer Menge neuen Materials.

Ob Straeten durch Arnold's Vorgehen oder durch die archivalischen Nachrichten von A. Desplanque, M. Lefebure und M. Devillers auf die Idee von einem älteren und jüngeren du Fay gekommen ist, muß unentschieden bleiben; er fängt auf S. 312 ein neues, »Guillaume du Fay« überschriebenes Kapitel mit folgenden Worten an:

»Man könnte sagen, daß gewisse Musikschriftsteller, indem sie sich nacheinander kopiren, sich auf die Unfehlbarkeit ihrer Vorgänger verlassen. Das ist unter anderm auch bei dem berühmten Guillaume du Fay vorgekommen, den man abwechselnd nach Rom, Cambrai und anderswohin versetzt hat. Wir wollen gleich beweisen, daß es zwei Musiker mit dem Namen du Fay gegeben hat, von denen Einer auch in der Medicäerstadt (Florenz) sich aufhielt.« — In der Anmerkung werden, wie bei Straeten üblich, dem klugen Fétis Vorwürfe gemacht, daß er auch im 6. Bande seiner Musikgeschichte »von den Entdeckungen im Fache der musikalischen Biographie Nichts zu wissen scheine, da er nur von einem einzigen du Fay rede u. s. w.«

Schon vor zwanzig Jahren habe man in Cambrai ein Grabmonument aufgefunden, auf welchem in gothischer Schrift Folgendes steht:

Hic inferius jacet venerabilis vir magr guillermus dufay, music., baccalarius in decretis, olim hu' ecclesie chorialis, canonic' et sce waldetrudis monten. qui obiit anno dni millesimo quadrin . . . . ii°, die XXVII^a^ mensis novembris.

Die auf dem Grabstein befindliche Lücke wird durch Nr. 938 eines Manuscripts von Cambrai ergänzt: »Obiit 28 novembris 1474, jacet in capellanià Sancti Stephani«. Unser du Fay, Kanonikus der Kathedrale von Cambrai und der Kirche der hl. Waldetrudis in Mons, ist also nicht nur *musicus*, sondern *baccalarius in decretis*, starb am 28. Nov. 1474, und ruht in der Kapelle des hl. Stephan der Kathedrale zu Cambrai. Aus dem Jahre 1444 besitzen wir den Grabstein seiner Mutter, auf dem Nachstehendes zu lesen ist:

Chi devant ghist demiselle Marie Dufay, mère de m^e^ Guillaume du Fay, canone de céens, laquelle trepassa l'an mil IIII^c^ et XLIIII, le jour de s^t^ George. Priés Dieu pour l'âme.

Der Name *céens* scheint ein Lesefehler Desplanque's zu sein, da kein Atlas und Handbuch eine solche Ortschaft kennen, wohl aber ein *Lens* südwestlich von Mons, nordwestlich von Cambrai.

Aus dem gleichen Jahre lernen wir den Namen des Hilfskaplans von du Fay kennen durch folgende Inschrift:

Chi gist sire Alexandre Bouillart, prêtre natif de Beauvais, chapelain de l'eglise et de m^e^ Guillaume Dufay, canonne de Cambrai, et trepassa l'an mil CCCC. LXXIIII, le XXe jour d'aoust. Dieu en ait les âmes.

Aus Desplanque erfahren wir noch, daß du Fay am 12. Nov. 1436 Kanonikus wurde und am 21. April 1451 von seinen Collegen eine Gratification erhielt, laut Notiz des MS. No. 951: »Wegen der Eigenschaften und Verdienste des Meisters Wilhelm du Fay, Kanonikus, welcher unsere Kirche durch musikalische Gesänge bereicherte, geben ihm meine Herren (so schreibt der Schatzmeister) statt der Gesammteinkünfte seiner Präbende[1] für das nächste Jahr 60 Scudi[2], welche magister Guillelmus auch annimmt«.

[1] So übersetze ich *loco grossorum praebendae suae* nach den Anhaltspunkten, welche *Garampi* in dem seltenen Werke *valore delle antiche monete pontificie* gewährt. *Grossi* und *carlini* hießen später *giulii* und *paoli*, jetzt etwa Mark und halbe Mark. 10 *grossi* gaben einen *scutum*. Ursprünglich wurde der Name *grosso* für alle Münzgattungen, große und kleine, goldene und silberne, gebraucht, und man unterschied *grossi romanini, veneti, fiorini* u. s. w., und dachte dabei an römisches, venetianisches und florentiner Geld.

[2] Nach den Geldwerthen und socialen Verhältnissen unserer Zeit etwa 3000 Mark.

Ein Facsimile des Grabsteines ist dem Werke van der Straeten's beigegeben. Das Original befindet sich in der reichen Sammlung von Victor de Lattre, ist 80 cm hoch und 90 cm breit und stellt in Halbrelief die Auferstehung Christi dar. Zur Linken kniet der Meister mit gefalteten Händen in der Kleidung der Kanoniker, hinter ihm die heil. Waldetrudis[1] mit ihren beiden Töchtern. An den vier Ecken des Monuments ist der Name du Fay innerhalb eines G (Guillaume) in Rebusform zu lesen.

»M. Devillers«, so fährt Straeten S. 315 wörtlich fort, »entdeckte das Register der Beschlüsse des Kapitels von St. Waldetrude, das im *Messager des sciences* zu Gand publicirt wurde und aus dem hervorgeht, daß am 3. März 1449 eine Kapitelsversammlung zu Mons stattfand. Dazu wurden auch verschiedene, damals in Brüssel weilende Kanoniker gerufen, um sich über den Platz und den Wiederaufbau einer Kirche der heil. Waldetrude in Mons, welche heutzutage noch steht, zu berathen. Unter den Gegenwärtigen befanden sich *Egid. Binchois* und *Wilh. du Fay*. Es heißt nämlich: »Am folgenden Montag, 3. März, kamen zur erwähnten Versammlung Meister *Franchois de Gand*, *maistre Émond Musiner*, *Gilles de Binch* und *maistre Guillaume Du Fay*, welche mit ihren Bedienten für Essen und Trinken am Montag und Dienstag 14 libures verausgabten«[2].

»Du Fay scheint im Jahre 1449 nur zufällig in Brüssel gewesen zu sein, wohin er von seinem Bischof, Johann von Burgund, der lieber am prächtigen Hofe Philipp's des Guten, als in seiner Residenz weilte, gerufen worden sein mag«, — meint der *Messager des sciences*, 1867, p. 88. Weiter versucht nun van der Straeten nachzuweisen, daß du Fay und Binchois in Florenz waren, macht mit seinem Circestab zuerst den alten Florentiner Organisten *Ant. Squarcialupo* rasch zu einem Niederländer »*Wolvenbreuk*«, dann wird der *Magister Franciscus cecus, horganista de Florentia*« zum »*De Blende*« umgezaubert, und endlich wird aus dem schönen Codex der Laurenziana in Florenz (siehe Ambros, 3. Bd., S. 483), beziehungsweise der Ueber-

[1] Nach den Bollandisten und Mabillon, acta Ss., stammte Waldetrude aus dem königl. Geschlechte der Merowinger, ist im Hennegau geboren, und war die Gemahlin des vornehmen Franken Madelgar. Letzterer stiftete das Kloster Haumont, dessen Gattin aber das Kloster Mons im Hennegau, in denen beide sich Gott weihten. Waldetrude starb am 30. Jan. 696 und wird heute noch gleich ihrer Schwester Adelgunde als Patronin der Armen, Kranken, Gefangenen und Leidenden aller Art verehrt.

[2] Die beiden nach Brüssel abgesandten hatten für sieben Tage »XI libures, VI solz, VI deniers« als Reisespesen berechnet.

schrift »Egidius et Guilielmus de Francia« der Schluß gezogen, daß *Egidius Binchois* und *Guillelmus du Fay* Beiträge zur Squarcialupischen Sammlung gaben. Doch nein! Ambros wird als Zeuge angeführt: seine Worte werden in deutscher Sprache mit zwei Druckfehlern abgedruckt: »Jener Egyd und Wilhelm von Frankreich, (?) sind auf Keinen (?) Fall etwa Egyd Binchois und Wilhelm du Fay«. (siehe Geschichte B. III, 469 der 1. Aufl.); aber im Context van der Straeten's steht wörtlich: *Ambros ne fait aucune difficulté d'y reconnaître nos deux illustres musiciens. Nous sommes absolument de son avis* etc. — Das ist eine harte Züchtigung des »polyglotten« Belgiers für die flüchtigen Combinationen und gar zu hastigen, ja fieberhaften Anstrengungen, »Neues zu entdecken und Fétis zu corrigiren!« Ambros würde wohl einen launigen Scherz zu der gelungenen Uebersetzung van der Straeten's gemacht haben, etwa mit der Pointe von Schleiermacher: »Eifersucht ist eine Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft«.

So werthvoll die durch Desplanque und Deviller eruirten archivalischen Notizen sind, welche van der Straeten, freilich spät genug, den Musikhistorikern vermittelt hat, so werden sie doch übertroffen durch die Forschungen von Jules Houdoy in seiner *histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai*[1].

Im gleichen Jahre, wie van der Straeten's 6. Band, erschien (1882) das 14. und 15. Heft der Emil Naumann'schen Illustr. Musikgeschichte bei W. Spemann in Stuttgart. Der Verfasser dieser modernsten Musikgeschichte ist sehr belesen, — von Straeten's Arbeit konnte er wohl keine Kenntniß haben, — aber er classifizirt zu rasch, ist sogleich fertig mit seinen ästhetisch philosophischen Urtheilen, und macht in Meinungen und Anschauungen mit einer Sicherheit, als ob Offenbarungen vorlägen. Ihm ist, S. 287, »du Fay nicht der Begründer der gallo-belgischen Schule, sondern vielmehr bereits diejenige Persönlichkeit, in welcher jene Schule gipfelt«. Coussemaker's Publication der sogenannten »Messe von Tournay« (Paris,

[1] Van der Straeten ist dieses im Jahre 1880 erschienene Werk erst nach Beendigung des 6. Bandes 1882 in die Hände gekommen. Er bespricht dasselbe nur kurz und eilfertig in den *Notes supplémentaires*, S. 558—560 und begnügt sich mit dem Ausdruck: *»le curieux ouvrage de Houdoy«*. Die fleißige Arbeit des gelehrten Präsidenten der Gesellschaft für Wissenschaften und Künste in Lille bringt soviel Licht und Klarheit über die Gesangschule in Cambrai und den Kanonikus Wilh. du Fay, daß ein ausführlicher Auszug im folgenden § nicht überflüssig zu sein scheint. Das von Houdoy publicirte Testament du Fay's ist hier in Beilage I abgedruckt.

Didron, 1861) hat ihn zu diesem Schlusse gebracht. Und doch, welch' unglaublicher Unterschied zwischen dieser unbeholfenen und (nebenbei bemerkt) von Coussemaker unrichtig und willkürlich aufgelösten »Komposition« und den schon durch Kiesewetter und Ambros publicirten Arbeiten du Fay's! Die Messe gehört dem Ende des 13. Jahrhunderts an, das ganze 14. Jahrhundert liegt beinahe in tiefem Dunkel, nur durch die Tractate der Theoretiker mit ihren Beispielen und einige Codices mit Kompositionen, welche der Auflösung und Publication harren, schwach erleuchtet!

Und dennoch diese bestimmten Aeußerungen über unbestimmte Dinge und unerforschte Namen! S. 289 »fühlt sich (Emil Naumann) versucht, trotz der weitläufigen und im Ton der Unfehlbarkeit geschriebenen Abhandlung Arnold's, den jüngeren, angeblich bis in das letzte Drittel des 15. Jahrhunderts lebenden du Fay ganz zu leugnen. Vor allen Dingen mußte uns doch Arnold sagen, an welchem Orte dieser von ihm construirte jüngere du Fay eigentlich starb und begraben liegt«. Er ist der Versuchung wirklich unterlegen, verwickelt sich unangenehm bei seinen Argumenten in Bezug auf schwarze und weiße Notation und besonders gegen die Stellen bei Tinctoris, beklagt sich über Mangel an parlamentarischem Anstand in musikalischen Kreisen, der »leider noch an der Tagesordnung sei«, ist wieder versucht, die bekannte Melodie von *l'omme armé* »im Geiste unseres heutigen Tonsystems begleitet, sehr wohl für das Vorspiel einer Opernromanze zu halten«, ja, unterliegt auch dieser Versuchung, indem er sogar einen Anklang an den Refrain von Osmin's: »Wer ein Liebchen hat gefunden« wittert, und beisetzt: »Wer will behaupten, daß dies, von einem halben Hundert Tonsetzern während des 15. und 16. Jahrhunderts benutzte alte Lied nicht eben darum noch unserem Mozart bekannt geworden und, ohne daß er davon ein Bewußtsein hatte, in ihm nachgeklungen hat«.

Wer aber Parallelen zwischen Malerei und Musik liebt, und die Entwickelungsstadien beider Künste als gleichzeitige anzunehmen geneigt ist, wird den Worten Naumann's, welche er 14 Tacten aus der Messe Ecce ancilla von du Fay widmet, gern beistimmen: »Die Würde und der zugleich doch so zarte und innige Ausdruck dieser wenigen Tacte will uns daher gleich einem, endlich auch in der Musik beginnenden Emporknospen einer Kunstblüthe erscheinen, wie sie für die Malerei die Geschwister van Eyck damals in den Niederlanden schon verwirklicht hatten«. Du Fay kann *Hubert* und *Jan van Eyck* persönlich gekannt haben, denn Houdoy theilt uns mit, daß *Jan van Eyck* 1422 in Cambrai eine Osterkerze bemalte, also gerade in

dem Jahre, wo du Fay, wie wir später sehen werden, unter *Nicolaus Grénon* der Domschule als Sänger angehört haben kann.

Merkwürdig scheint auch folgender Satz S. 292: »Die Fortschritte, welche dieser große Jünger der Altfranzosen (du Fay), der Schule seiner Meister gegenüber, gemacht, sind zwar vom Standpunkte unseres heutigen Wissens noch nicht im Einzelnen zu präcisiren, dürften sich jedoch in ihren allgemeinen Umrissen nicht allzuschwer andeuten lassen«. *Concedo priorem, nego consequentiam.*

Hübsch ist der Gedanke (S. 296): »Momente in du Fay's Tonsätzen gleichen schüchtern sich hervorwagenden Knospen, die künftige, herrlich sich erschließende Blüthen verheißen, oder dem ersten zarten Morgenroth, das uns den nicht mehr allzufernen Aufgang der Sonne verkündigt«. Leider wird diese Behauptung nur durch wenige Tacte aus dem *Hosanna* der du Fay'schen Messe »*Ecce ancilla*«[1] zu erweisen gesucht.

Ein sehr dankenswerthes Dokument aus dem Leben du Fay's hat O. Kade in No. 2 der Monatshefte für Musikgeschichte, 17. Jahrg., S. 13, aus Gaye's »*carteggio inedito d'Artisti*«[2] ans Tageslicht gezogen, nämlich einen lateinischen Brief des berühmten Florentiner Organisten *Ant. Squarcialupi* an den *Canonicus Gulielmus in Cambrai* vom 1. Mai 1467. Aus diesem Briefe (den Kade gewissenhaft ins Deutsche übersetzt hat, S. 14) geht hervor: 1) daß du Fay mit Florenz in eifrigem Briefwechsel stand (*vidi et saepius legi vestras humanissimas litteras*). 2) daß er die besten Sänger aus Cambrai an den Hof des kunstsinnigen Fürsten Petrus de Medicis in Florenz geschickt hatte, um dort zu concertiren (*sunt et suavitate vocum et doctrina artificioque canendi profecto excellentes, et vobis digni praeceptore*). 3) daß Pietro

[1] Sie gehört nicht dem »vatikanischen«, sondern dem sixtinischen jetzt im Vatikan befindlichen Archive an.

[2] Kade schreibt S. 2 unrichtig *corteggio*; vielleicht ist's ein Druckfehler. Das Werk Gaye's besteht aus drei Bänden und ist 1840 in Florenz gedruckt; auch auf der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München vorhanden. Außer den zwei Briefen Squarcialupi's von 1450 und 1467 ist über Musiker in diesem Buche nur noch das Anstellungsdecret des *Emilio Cavalieri* enthalten. Die Vermuthung Kade's, »daß dieses große Sammelwerk viel urkundliches Künstlermaterial« in sich berge, ist demnach in Bezug auf Musiker hinfällig. Das erste von Gaye und auch von Kade, von letzterem mit vollberechtigten Zweifeln, dem Organisten Ant. Squarcialupi zugeschriebene Document von 1430 hat mit diesem Musiker Nichts zu thun. Schon die genaue Unterscheidung antonius raineri de Squarcialupis mußte den Irrthum Gaye's evident machen, während der Brief an Giovanni de' Medici mit *antonio degli orghani*, und der an Wilh. du Fay mit *Ant. de Squarcialupis* etc. gezeichnet ist. Hiemit fallen die chronologischen Bedenken Kade's von selbst hinweg.

de' Medici (geb. 1111, † 1169) den du Fay persönlich kannte und hochschätzte, wie auch aus dem II. Theile dieser Studie zu ersehen sein wird (*de vobis semper honorificentissime loquitur*)[1], ja, ihn die größte Zierde des Zeitalters nennt (*asserit, quod et ego libenter assentior, maximo esse vos ornamento nostre aetati*). 4) daß auch der junge Fürst Lorenzo de' Medici voll Bewunderung für die Kompositionsweise du Fay's war, welche er als *musica politior* bezeichnet, wodurch der Gegensatz zu anderen und Vorzug vor früheren Komponisten stillschweigend ausgedrückt ist. Der Text der *Canzone*[2], welche Sqarcialupi im Auftrage Lorenzo's an du Fay einsendet, soll von letzterem in Musik gesetzt werden, damit Lorenzo etwas Außerordentliches von ihm besitze. 5) Daß Squarcialupi und du Fay sich nicht persönlich kannten, aber gegenseitig hochachteten.

Die Frage Kade's, ob dieser Kanonikus Gullielmus mit du Fay identisch sei, seine Zweifel über *Camaratensis*, das Gaye statt *Cameracensis* schlecht gelesen, lösen sich aus den Dokumenten Houdoy's, und im II. Theile dieser Studie. Wilh. du Fay stand mit Florenz in Verbindung, freilich in anderer Weise, als van der Straeten vermuthete[3].

Als letzter und wichtigster der Zeugen, welche wir bisher über du Fay vernommen haben, muß ein Specialhistoriker angeführt werden, welcher nicht eigentlich musikalische Studien getrieben hat, aber in seinem Werke sich gut unterrichtet zeigt über die Materien, welche er dem Archive von Cambrai entnahm.

[1] Man beachte den Ausdruck *loquitur* für den Vater Pietro, während es bei dem 1449 geborenen Lorenzo, Sohne des Pietro, heißt: *vos mirifice observat.* Aus diesem Briefe läßt sich auch, im Zusammenhalte mit den archival. Nachrichten über den Aufenthalt du Fay's in Florenz (siehe II. Theil) sicher der Schluß ziehen, daß Ant. Squarcialupi nicht vor 1436 nach Florenz kam.

[2] Kade bemerkt richtig, daß *sostare* keinen Sinn gibt; bei Gaye aber heißt es *obstare* = hindern, also »verhindern den Abschied«. Kade scheint nur eine Abschrift aus Gaye vorgelegen zu haben. Der Brief selbst steht bei Gaye I, 208, das 2. Document (S. 4 der Monatshefte) siehe Gaye I, 127, das 3. Doc. (S. 5) bei Gaye I, 160, das 1. (S. 2) bei Gaye I, 128. Der 1. Band ist schon 1839, der 2. und 3. sind 1840 in Florenz gedruckt worden. Herr Em. Vogel schreibt mir darüber: »Unter all dem reichen Material über Maler und Bildhauer nehmen sich die fünf der Musik gewidmeten Seiten wie Waisenkinder aus.«

[3] Der von Ambros hinlänglich beschriebene Cod. der Bibl. Laur. in Florenz II, 485 sequ. enthält auf Blatt 174[b] eine zweitheil. *Canzone*, 175[a] eine ähnl. mit italien. Texte in jeder Stimme andere Worte, Notation auf 6 Linien ist schwarz. Die Miniatur zu denselben stellt zwei Augustinermönche dar mit der Columnenüberschrift: M. Frater Egidius et Guilielmus de Francia, so daß *Casamorata* (gazetta musicale di Milano 1847 No. 48 sie kurzweg als *Agostiniani* bezeichnet. Der

§ IV. Houdoy's Werk über die Kathedrale von Cambrai.

Jules Houdoy, Präsident der Gesellschaft für Wissenschaften und Künste in Lille, publicirte im Jahre 1880 einen stattlichen Großoctavband von 139 Seiten über die Kunstgeschichte der Kathedrale von Cambrai mit einer photholithographischen Abbildung des Aeußeren der prächtigen Domkirche.

Mit S. 81 beginnt er das 5. Kapitel, »*quinzième siècle*«, mit der Inhaltsangabe: »*La maitrise de Cambrai. — Liste des maitres du XVe siècle. — La biographie de Guillaume du Fay. — Son testament. — Son portrait. — Ses œuvres. — Les livres de l'église*«, das wir in wörtlicher Uebersetzung hier einschalten zu müssen glauben. Nur die Nachrichten, welche aus Fétis, van der Straeten u. s. w. bereits in den vorigen Zeilen bekannt sind, wollen wir kurz referirend zusammenziehen.

Houdoy schreibt: »Aus einem Briefe des Grafen von *St. Pol* (Philipp von Luxemburg) vom Jahre 1428 ersehen wir, daß die Kathedrale von Cambrai vor allen berühmt war wegen der großen Sorgfalt, mit welcher dortselbst die Kirchenmusik aufgeführt wurde[1].«

»Dieses Zeugniß des gleichzeitigen Briefschreibers wird durch die Geschichte der Kathedrale bestätigt, der Ruhm der Sängerschule von Cambrai wird auch in neueren diesbezüglichen Publicationen verkündigt, so von *Fétis* in der *biogr. univ.* und *E. de Coussemaker* in *Notice sur les collections* etc.«

»Einzelne Rechnungen geben jedoch bisher unbekannte Aufschlüsse über diesen interessanten Gegenstand, sowie über mehrere Tonmeister des 15. Jahrhunderts, deren Biographie, da eine Geschichte der Sängerschule von Cambrai bisher nicht existirt, Lücken enthält.«

»Diese neuen Quellen fließen in den Rechnungsbüchern der Untervikare und den Almosenierrechnungen, aus denen wir die Be-

Jüngere lauscht unbedeckten Hauptes dem Aelteren, welcher die *Cappa* trägt. Von Binchois und du Fay kann natürlich keine Rede sein.

[1] Der Brief ist an das Kapitel zu Cambrai gerichtet. Der Schreiber versichert seine zärtliche Liebe, welche er zur glorreichen Jungfrau Maria trage, »zu deren Ehre die Kirche von Cambrai, unsere Mutterkirche, erbaut ist, und weil der heil. Dienst dort so feierlich verrichtet werde, feierlicher als in irgend einer uns bekannten Kirche«. Er fügt hinzu: »daß ungeachtet der großen Verluste, welche diese Kirche durch den Herzog von Gloucester und andre ins Hennegau eingedrungene Engländer zu erleiden hatte, doch Dechant und Kapitel keineswegs den feierlichen Gottesdienst gemindert, sondern allezeit aufrecht erhalten haben, namentlich in drei Stücken, in denen sie allen andern Kirchen, soweit nur unser christlicher Glaube sich erstrecken mag, überlegen und zum Muster ist, nämlich im schönen Gesange, in prächtiger Beleuchtung und in lieblichstem Glockenklange«.

soldung des Kapellmeisters, der Chorsänger und Altarknaben kennen lernen. Durch sie kann auch die Reihe der Singschuldirectoren bis zum Ende des 15. Jahrhunderts festgestellt werden. Es sind folgende:

Von . . . bis 1373 Meister Etienne.
bis 1391 „ Jehan.
1392—1412 Nicolas Malin.
1412—1418 Mr. R. de Loqueville.
1418—1421 Nicolas Breion.
1421—1424 Nicolas Grenon.
1421— . . . Mr. Reginaldus
—1458 Robert le Chanoine[1].
—1464 J. Dussard.
1465—1466 George de Bresle[2].
1466—1467 Rasse de Lavenne.
1467—1469 Robert le Chanoine[3].
1469—1483 Jehan Héniart.
1483—1485 J. Obrech[4].
1485—1500 Denis de Hollaing.

Außer den Kapellmeistern findet man unter den Knaben, Choristen oder Untervikaren noch Namen, deren Ruhm fortlebte. So ist im Jahre 1394 unter den Altarknaben ein »*Théodric Regis*«[5] verzeichnet. Fétis hebt die Kompositionen eines Meisters mit Namen *Jean Régis* rühmend hervor, von dem nichts Näheres bekannt sei. Vielleicht war Jean ein Sohn des Theoderich? Nach Ausweis einer Rechnung von Cambrai war Jean Régis im Jahre 1463 Singmeister der Knaben an der Kirche zu Antwerpen.«

»Petit-Jean, dessen Kompositionen noch jetzt berühmt sind, ist im Jahre 1458 als einer der Untervikare an der Kathedrale von Cambrai eingetragen. Im gleichen Jahre war an der Singschule ein berühmter Sänger, den die Rechnungen »Gobin«, alias Gobert de Mannier, nennen. Wilhelm du Fay, von dem eingehend gesprochen werden soll, wendete ihm in seinem Testamente ein Legat zu. Ferner registriren die Rechnungen der Altarknaben im 15. Jahrhundert (um nur die berühmtesten zu nennen) die Namen eines Philippe Caron, Courbet und Binchois.«

---

[1] Er ging von *Cambrai* an die St. Peterskirche nach *Lille*.

[2] War vorher Kapellmeister an der Kirche zu *Bethune*.

[3] Kam von *Lille* wieder nach *Cambrai* zurück.

[4] War vorher an der Sängerschule von *Utrecht*; er verließ Cambrai, um nach Antwerpen zu gehen.

[5] Nach einem Artikel in den Rechnungen der Testamentsvollstrecker du Fay's war *Jean Regis* Secretär des Verstorbenen und wurde 1474 Kanonikus in *Soignies*.

»Während aber in diesen Archiven nacheinander beinahe alle berühmten Musiker des 15. Jahrhunderts verzeichnet sind, sucht man vergebens nach Josquin Desprez, dessen Namen also die Tradition mit Unrecht der Sängerschule von Cambrai zuweist. Ich glaube beweisen zu können, daß dieser Komponist, wenn er, wie einige beinahe gleichzeitige Schriftsteller versichern, nach Cambrai kam, doch an der Sängerschule keinen Theil hatte. Wahrscheinlich ist, daß derselbe in seinen letzten zwei Lebensjahren, als er sich in Condé aufhielt (wo er bekanntlich als Propst der Notre Dame-Kirche starb)[1], von den außergewöhnlichen Hilfsmitteln, welche die Chöre der Kathedrale boten, Gebrauch machte, um einige seiner Werke aufführen zu lassen, welche er auch selbst dirigirte.«

»Ferner hat Fétis mit Unrecht den Kanonikus Martin Heniart, dem Tinctoris seinen Traktat »von den Noten und Pausen« gewidmet hat, zum Kapellmeister der Singknaben an der Kathedrale gemacht: er war es eben so wenig wie Wilhelm du Fay. Die musikalisch gebildeten Kanoniker befaßten sich wohl mit der Oberleitung der Schule, ließen sich die Rechnungen vorlegen und überwachten das Einschreiben der Gesänge in die Chorbücher, aber standen stets über dem Kapellmeister.«

»Nachstehend gebe ich eine Zusammenstellung der Musikstücke, welche für das 15. Jahrhundert zu finden waren, und in den Rechnungen ausnahmsweise mit dem Namen des Autors versehen sind.

Petit Jehan: 1462, ein Sanctus — eine Messe über le serviteur — eine Sequenz auf die heil. Anna:

Régis: 1462, eine Messe über l'homme armé — ein Offertorium: Regina Coeli: — ein »Laetare«;

1464: eine Messe: Crucis;

Rasse de Lavenne: 1463, eine Messe ohne Titel;

Opeghem (sic!) (Okeghem) Thesaurarius bei S. Martin in Tours und Proto-capellanus des Königs von Frankreich: 1472 eine Messe für Gesang;

Caron (Ph.): 1472, eine Messe ohne Titel:

Jehan Fremiet: 1472, eine Messe:

Bunois: 1475, ein Magnificat und eine Messe.

Endlich, im selben Jahre, die »Lamentations« von Okeghem, Bunois und Heniart, ohne Zweifel Trauergesänge auf den Tod Wilhelms du Fay, ihres Lehrers, der am 27. November 1474 gestorben war, und dessen Kompositionen später besprochen werden sollen.«

[1] Sepultures de Flandre et de Haynau, Bibl. de Lille, manuscrits No. 299.

»Das Kapitel der Kathedrale zählte unter seinen Mitgliedern nicht wenige, die sich ernstlich mit dem Studium der Musik beschäftigten, und gerade dies ist die Hauptursache für den Ruhm der dortigen Sängerschule, die in der französich-belgischen Entwickelungsperiode von großer Bedeutung war, und im 15. Jahrhundert unbestritten den Vorrang führte.«

»Im Jahre 1433 vermachte Matthieu de Harleville der Bibliothek ein Buch »de l'art de Musique« für die Altarknaben; 1469 schenkte Nicolle Boidin ein Büchlein mit alten *vièses canteries* und Gregoire Nicolai dreizehn Hefte Messen, geschrieben von der Hand Simon Mellet's, von dem ich weiter unten sprechen werde«.

Auf S. 85 beginnt Houdoy die Biographie des »Guillaume du Fay« unter Benutzung der Werke von Fétis und Baini, zählt die Widersprüche auf, welche sich ergeben müssen, »wenn man nicht einen älteren und jüngeren du Fay annehme«, erwähnt die Publicationen von *Lefebure* und *Delattre*, durch welche das Todesjahr des Kanonikus Wilh. du Fay in Cambrai mit Bestimmtheit auf Sonntag den 27. November 1474 festzusetzen ist, und denen wir auch Zeichnung und Inschrift des Grabsteines und des Denkmals seiner Mutter verdanken[1], nennt einen Jan du Fay, der im Jahre 1313 Schöffe war, sowie einen Kanonikus Julien du Fay, dessen Namen er unter einem Vertrage fand, der im Jahre 1354 in Betreff der Jagdgerechtsame der Kathedrale abgeschlossen wurde. Dann fährt Houdoy wörtlich fort (S. 86):

»Wilhelm du Fay war in seiner Jugend Chorist an der Kathedrale: dies beweist seine Grabschrift. 1436 wurde er zum Kanonikus ernannt, und es ist ziemlich wahrscheinlich, daß er später an den Hof Philipp's des Guten berufen wurde, um den Grafen Karl von Charolais Musik zu lehren. Daß der junge Prinz die Musik liebte und übte, ist durch unwiderlegliche Zeugnisse außer Zweifel gestellt. Das erste derselben ist die Versicherung Olivier's de la Marche in seinen »Memoires«, Karl habe die Kunst der Musik so vollkommen erlernt, daß er Lieder und Motetten niederschrieb und die Kunst ganz in sich aufgenommen hatte. Das zweite ist nachstehende, vom Bibliothekar Lefebvre auf der Rückseite eines Manuscripts der Bibliothek zu Cambrai aufgefundene Notiz:

»Karl, Graf von Charolais, Sohn Philipp's von Burgund machte ein Motett und den ganzen Gesang, der nach der Messe in der ehrwürdigen Kirche zu Cambrai in seiner Gegenwart vom Kapell-

[1] Genaueres hierüber siehe oben S. 432 im Auszuge aus *van der Straeten*.

meister und den Knaben im Jahre 1460, am 23. October vorgetragen wurde.«

»Was mich glauben läßt, du Fay sei Lehrer des heißblütigen Herzogs gewesen, ist der Umstand, daß der Ruf des in damaliger Zeit berühmtesten Musikers Flanderns die Wahl Philipp's des Guten auf sich lenken mußte. Sein Testament liefert ferner den Beweis, daß er in freundschaftlichen Beziehungen zu seinem erlauchten Schüler geblieben war. Man liest nämlich in dem noch nicht herausgegebenen, von den Testamentsvollstreckern aufgenommenen Inventar, das sich in dem Archive der Kathedrale befindet: »Für 6 Bücher mit verschiedenen Gesängen, welche der genannte Verstorbene dem sehr edlen Fürsten, dem Herzog von Burgund geschenkt hat: in Anbetracht, daß dies Geschenk bei Lebzeiten gemacht worden und er nur deren Nutznießung sich vorbehalten, und daß dieselben noch nicht abgeholt worden, für diese Bücher wird nichts berechnet.«

»Weiter sind 58 sous in Ausgabe gestellt für Auslagen an Verpackung und Transport dieser Bücher, die dem Fürsten, der sich damals in *Doullens* aufhielt, übersandt wurden. Nachstehend das leider sehr kurze Verzeichniß:

»Ein kleines Buch mit rother Decke und kupferner Schließe; item 4 Bücher gleicher Größe mit verschiedenen Gesangstücken, item ein kleines Liederbuch, item ein Buch: Lob der Musik und die Messe »Ave regina coelorum« enthaltend.«

»Der Aufenthalt du Fay's am burgundischen Hofe erklärt auch die Beziehungen, welche er, wie es scheint, mit dem König Ludwig XI. hatte, der damals, als Dauphin von Frankreich, am Hofe seines mächtigen Vetters eine Zufluchtsstätte gefunden hatte, sowie jene zu *René* von *Anjou*, dem König und Künstler, der einige Jahre lang in der Gefangenschaft Philipp's des Guten zubrachte. Im Inventar du Fay's ist nämlich ein Portrait Ludwigs XI. angeführt, das Herr *de Fontenay* ihm überbracht hatte, sowie ein Prachtdegen, Geschenk König René's, den du Fay seinem Freunde *Pierre de Ranchicourt*, Bischof von Arras vermachte.«

»Die Akten der Testamentsvollstreckung führen noch auf einen besonderen Umstand in du Fay's Geschichte. Es findet sich für einen gewissen *Pierre de Wez* die Summe von 30 liv. angewiesen: für Bewachung des Hauses des Verstorbenen während jener 7 Jahre, die dieser in Savoyen zugebracht hatte, sowie dafür, daß er in Abwesenheit desselben die Erträgnisse der Güter in Empfang genommen und verrechnet hatte.«

»Diese lange Abwesenheit du Fay's, welche in die Zeit nach seiner Ernennung zum Kanonikus fällt, muß nothwendig zwischen

die Jahre 1437 und 1450 gesetzt werden, denn vom letztgenannten Jahre an beweisen die Rechnungen, daß er bis zu seinem Tode in Cambrai lebte. Auguste Cohan fand aus einem Martyrologium der St. Stefanskirche in *Besançon* mit Gewißheit heraus, daß Wilhelm du Fay im Jahre 1458 eine Reise nach Besançon gemacht hat. Am 14. September genannten Jahres erklärte Wilhelm du Fay, nachdem er in der St. Stefanskirche die Antiphon *O quanta exultatio angelicis turmis* etc. gehört, »daß diese Antiphon dem zweiten und nicht dem vierten Ton angehört, wie einige behaupten wollten, und er fügte bei, wenn in der Notation dieser Antiphon das *saeculorum* oder die Finalnoten vom vierten Ton seien, so komme dies durch fehlerhafte Abschrift und andere Ursachen, die der genannte Meister angab und klarlegte.«[1]

»Wahrscheinlich während seines Aufenthaltes in Savoyen machte Wilhelm du Fay die Bekanntschaft des Dichters *Martin Franc*, der ihm rühmende Worte in seinem Gedicht: »*Le champion des dames*« gewidmet hat. Martin Franc nennt sich am Eingang dieses Werkes: »Sekretär unseres heil. Vaters, des Papstes Felix V.« Bekanntlich wurde aber Amadeus VIII., Herzog von Savoyen, im Jahre 1439 auf dem Concil von Basel unter obigem Namen zum Gegen-Papste erwählt. Martin Franc konnte übrigens auch am Hofe von Burgund mit du Fay zusammengetroffen sein und ihn dort schon persönlich kennen gelernt haben, da sein oben erwähntes Buch Philipp dem Guten gewidmet ist.«[2]

»Das Testament des Wilhelm du Fay erwähnt kein einziges Glied seiner Familie, aber die Testamentsbestimmungen weisen die Summe von hundert livres an für einen gewissen *Jeannin du Chemin*, Vetter des Erblassers, in Bruges ansässig, weil derselbe 18 Jahre hin-

---

[1] Nachstehend der Wortlaut dieser merkwürdigen Erklärung, wie sie Castan dem Comité der gel. Gesellschaft mitgetheilt hat: Anno Domini millesimo CCCC^{mo} L^{mo} octavo, die jovis XIII^{a} mensis septembris, que dies jovis fuit festum Exaltationis sancte Crucis, post offertorium majoris misse in choro ecclesiae Bisuntinae Sancti Stephani tunc decantatum, fuit per venerabilem virum magistrum Guillelmum du Fay, in arte musica peritum et scientificum factorem, declaratum antiphonam que incipit ‚O quanta exultatio angelicis turmis', etc. esse de secundo et non de quarto tono, prout nonnulli sustinere nitebantur; quodque si de hujusmodi quarto tono *seculorum* aut finis in nota ipsius antiphone alicubi reperiretur, hoc procedere ex vitio scriptoris et aliis rationibus per eundem magistrum declaratis et expressis. Tunc presentibus in hujusmodi delaratione venerabilibus et discretis viris dominis Petro Grossicapitis, canonico, Johanne Beloni succentore et canonico.

[2] Die Originalausgabe des ‚Champion des dames' ist mit einem Holzschnitt versehen, der den Autor darstellt, wie er dem Herzog von Burgund sein Werk überreicht.

durch an Wilhelm du Fay hübsche Geschenke von Confect geschickt hatte. Vielleicht liegt hierin ein Fingerzeig, die Nationalität du Fay's mit Sicherheit feststellen zu können.«

»Im Testamente vertheilt er seinen Freunden die Kunstgegenstände, die er besaß. Der Abtei St. Aubert schenkte er zur Ausschmückung des Königssaales ein schönes Gemälde, dessen Gegenstand nicht angegeben ist. Die Kathedrale, welcher er bei Lebzeiten reiche Geschenke, vornehmlich ein Processionskreuz in Goldschmiedearbeit gemacht hatte, vergaß er auch hier nicht. Die Kapellen »*des Fiertes*« und »*Notre-Dame de Grâce*« wurden freigebig bedacht. Die Geschenke an die St. Stefanskapelle, in welcher er begraben wurde, will ich genauer angeben. Sie erhielt von ihm zwei Notenbücher, das erste, ein großer Band, enthielt auf Papier die von ihm komponirte Requiemsmesse; das andre, auf Pergament, enthielt die Messe vom heil. Antonius von Padua mit mehreren anderen Antiphonen in schwarzen Noten. Außerdem vermachte er dem Hauptvikar ein nach dem Leben aufgenommenes Porträt seines Freundes Simon Breton, mit der Verpflichtung, es bei seiner und seines Freundes Seelenmesse auf den Altar zu stellen. Dieser Simon Breton, Kanonikus in Cambrai, war einige Jahre hindurch mit Führung der Rechnungen der Untervikare betraut, und beschäftigte sich auch mit Einschreiben der Noten in die Kirchenbücher. Er starb ein Jahr vor du Fay. Offenbar war er wie dieser ein Musiker, vielleicht auch Komponist.«

»Der letzte Gedanke du Fay's gehörte der Musik. Er verlangte in seinem Testament, es sollten, falls die Zeit es gestatte, sobald er die Sacramente der Kirche empfangen habe, und die Agonie eintrete, acht Chorsänger kommen und an seinem Bette mit halblauter Stimme den Hymnus »Magno salutis gaudio«, hierauf die Altarknaben mit ihrem Meister und zwei Choristen jene Motette singen, die er unter dem Titel »ave regina coelorum« komponirt habe. Die Stunde seines Todes gestattete es nicht, diesen letzten Wunsch, in dem sich so recht der Künstler offenbart, zu erfüllen. Nicht an seinem Sterbebette, aber in der Kapelle der Untervikare hat man ihm nach Einsegnung der Leiche seine Requiemsmesse und die andern von ihm gewünschten Tonstücke gesungen.«

»Das Testament gibt noch einen werthvollen Fingerzeig. Wilhelm du Fay verlangt ausdrücklich in der St. Stefanskapelle begraben zu werden, vor der bildlichen Darstellung, die er hatte machen lassen. Jener Stein nun, den Delattre besitzt, war anfänglich in der Stefanskapelle gewesen; das Kapitel hatte ihn im 17. Jahrhundert unter das St. Gangolfsportal versetzen lassen. Derselbe stellt die Auferstehung Christi dar, und man darf daraus den Schluß ziehen, daß der Bit-

tende (wie man damals sagte) d. i. die Figur, welche auf den Knieen liegend mit gefalteten Händen in einer Ecke des Bildes angebracht ist, das Porträt des Tonmeisters von Cambrai vorstellt. Die Stadt Cambrai wird es sich ohne Zweifel zur Ehre rechnen, eine dauerhafte Nachbildung des Porträts dieses alten Meisters anfertigen zu lassen, der den Ruhm der vielgepriesenen Sängerschule von Cambrai ausgemacht hat.«

»Um obige Angaben zu vervollständigen, gebe ich einige Kompositionen du Fay's an, deren Titel sich in den Rechnungen finden. Es werden erwähnt: drei *Magnificat*, eins im 7. Ton, eins im ersten und eins im fünften; vier Messen: *Ecce ancilla domini* — *o quam glorifica* — die Messe vom heil. Antonius — die Requiemsmesse; eine Antiphon *ave Regina coelorum*, und eine Sequenz von der heil Magdalena.«

»Interessant ist auch die Beobachtung, welche ich betreffs der Musik der Kathedrale constatiren muß; ich glaube versichern zu können, daß die Kathedrale von Cambrai niemals eine Orgel zugelassen hat. Irgend eine Bemerkung, irgend ein Wort in den zahllosen Dokumenten, die ich durchforscht habe, hätte mir doch von der Existenz eines solchen Instrumentes Kunde geben müssen, wenn die Kathedrale eines besessen hätte. Ein Blick in die Denkwürdigkeiten von St. Aubert, in die Fabrikrechnungen von Saint-Sepulcre genügt, um gewiß zu sein, daß diese Kirchen von Orgeln Gebrauch machten. Nichts der Art steht in den Archiven der Kathedrale, ja man mußte sogar im 14. Jahrhundert den Organisten von Saint-Quentin in Anspruch nehmen, um die Apparate, welche die Trompete des über der Uhr befindlichen Engels erklingen machen sollten, zu repariren. Das Fehlen jenes Instrumentes, das bei den kirchlichen Ceremonien eine so große Rolle spielt, läßt sich wohl nur durch die hohe Ausbildung erklären, welche die Vokalmusik in der Kathedrale erreicht hatte.«

»Du Fay hat die Kathedrale nicht nur mit seinen eigenen Kompositionen bereichert; unter seiner und seines Freundes *Simon Breton* Leitung wurden alle Gesangbücher des Chores: Gradualien, Allelujabücher, Missalien, Antiphonarien, neu geschrieben. Ein berühmter Kalligraph, *Jehan de Namps*, wurde mit der Neuschrift beauftragt und er nahm, um die Notation zu bewältigen, einen Collegen, *Gerard Sohier*, zu Hülfe. Mehrere Jahre dauerte die Arbeit. Jehan de Namps erhielt einen Goldthaler für jedes Heft zu acht Blättern. Als die Antiphonarien fertig waren, schloß man einen speciellen Contract mit Jehan de Namps dahin ab, daß er am Anfang eines jeden Officiums der verschiedenen Feste einen großen mit Arabesken wohl-

geschmückten Buchstaben (*magna littera historiata cum vinea*) malen solle. Jeder dieser Buchstaben nahm zehn Arbeitstage in Anspruch, und wurde mit 50 sous bezahlt. . . . .«

»Im Jahre 1456 erhielt *Simon Mellet* den Auftrag, die Antiphonarien durch Kopie der Feste vom heil. Kreuze und vom heil. Johannes zu ergänzen, welche Jehan de Namps zu schreiben vergessen hatte. Dieser Simon Mellet war der Kopist, dessen sich Wilh. du Fay mit Vorzug bediente, um seine neuen Kompositionen abschreiben zu lassen. Von 1446 bis 1448 figurirt Mellet in den Rechnungen als Notenschreiber (facta nova cantorum modernorum), von 1461 bis 1462 schrieb er »einige neuere Gesänge sowie das oben erwähnte *Magnificat* VII. Toni von Wilh. du Fay.«

Diese kostbaren Details belegt Houdoy an den betreffenden Stellen durch genaue, wörtliche Wiedergabe der Originaltexte aus den verschiedenen Archiven, und zählt überdies im Register (S. 421) die *musiciens*, *compositeurs* und *maitres des enfants* namentlich auf, unter Beifügung der Jahreszahlen aus den Urkunden. Wir beschränken uns auf die kurze Wiedergabe dieser Daten und müssen für Details auf das ausgezeichnete Werk verweisen.

Aus dem 15. Jahrhundert:

Tainturier, Michel . . . 1415.

Ruitore, Nicolao . . . 1431.

Willequin, Martin . . . 1432.

Miellet, Simon . . . 1446, 1448, 1459—1461, 1469, 1470, 1472, 1473, 1475, 1506.

Fay (du), Guillaume . . . 1440[1], 1446[2], 1459[3], 1461—1464[4], 1470[5], 1472[6], 1471[7].

---

[1] pag. 245: Dominis W. du Fayt et magistro Jo. de Griboval, qui fecerunt festum suum in die S. Johannis evangeliste XXXVI lota vini.

[2] Joh. de Namps.... debuit habere per forum factum cum eo (*in Folge Kaufvertrages*) per M[um] Guillelmum du Fay u. s. w.

[3] Pro notulatione VI[xx] foliorum magne papiri ex ordinatione M[ri] G. du Fay solvi D[no] Simoni Mielet... VI[l] XIII[s].

[4] 1461: A Symon Mellet pour certaines nouvelles chanteries par lui scriptes et livres de l'église du commandement de Me Guillaume du Fay IX[s]. 1462. Pour avoir escript et notté ung magnificat du VIIe ton que a fait M[e] G[me] du Fay cont. IIII. foelles.... VIII[l]; a Symon Mellet pour avoir escript et notté un *magnificat* du VIIe ton que a fait Maistre G[me] du Fay cont. IIII foeillés, item le messe *Régis* sur *l'ome armé*, cont. XIV foeulles. Item I *sanctus* de petit Jehan et. III foeullés. Item une messe sur le *serviteur* et. XVI foeullés et tout ce escript doublement par cédule escript de Me G. du Fay.... IIII[l]. 1463: A sire *Simon Meslet* pour avoir escript et notté es nouveaulx livres deux fois, le messe que a fait M. G. du Fay sur *ecce ancilla Domini* etc X feullés. Item les *Kyriels* de la messe *caput* et. II feullés. Item le messe que Messe *Basse* a fait et. II feullés IIII[s] IIII[d].

Das Testament du Fay's habe ich aus Houdoy, p. 101, wörtlich in Beilage 2 abdrucken lassen.

Sohier, Gérard 1448, 1449.

Dupassage, Jehan 1451[1].

1464. A lui pour avoir escript deux fois.... une anthienne de N. Dame *ave regina celorum* et. II feullés que a fait Me G^me du Fay. lXVI^s VIII^d. A lui pour avoir escript une offertoire *regina celi* une séquence de la Magdelaine que a fait Me G. du Fay, une anthienne *ó sanctum convivium*.... XXXVI^s.

[5] Domino *Sym. Mellet* pro grossando in novis libris chory unum *magnificat* de quinto tono, ac pro una *missa de requiem* de novo compilata per M^um G. du Fay... L III^s IIII^d.

[6] Premiers le III. jour de juillet au disner et souper en lostel Me Guillaume du Fay pour IIII carpes, V becquées, II anguilles et III perquos (perches, L. XVIII^s IIII^d, demi cent de hérens IIII^s II^d; IIII escuelles de moules III^s IIII^d; une droghue IIII^s II^d, VI pièches de leure VI^s; demi cent de oeux III^s, en cerises, frèses, persin, surelle et cybolles V^s, I pinte de moutarde IIII^d, I cisain de saffren III^s IIII^d; I quarte de chucre III^s IIII^d; I ouche de canelle XX^d, I ouche de gingembre XII^d, III plas de four VII^s VI^d, I lot de vinaigre et I de verjus IIII^s, II^l de candelles III^s, IIII prebendes de pain VIII^s.

[7] Inventar Wilh. du Fay's (Houdoy S. 267) I drap de pointure historié de plusieurs personnages d'enfans, qui se baignent, estans devant la queminée en le cambre M. S. d'Arras XXX^s. (*Das Zimmer, in dem P. de Ranchicourt, Bischof von Arras logirte, als er die Kathedrale einweihte*). I tablet de III personnages avec les verghes et II courans de gourdines (rideaux).... IIII^l. I signet d'or pest XXXIII est: d'or à XV^s lequel a esté baillié à la fabrique ainsi qu'il est de coutume au lieu de seel (*das Siegel und die cappa der Kanoniker mußte nach ihrem Tode der Fabrik zurückgegeben werden*). Une annonciation d'ivoire encassée en argent doré, XX^s. Pour I seel d'argent aux armes du défunct... XXX^s. (6) I beau bréviaire en vélin couvert de noir velours à II cloans d'argent... XXXVIII^l. (7.) I psaultier à plusieurs ymages et devotions L^s. (8.) I bouteille à fachon de livre X^s (Wärmflasche von Steingut, welche in Flandern mit heißem Wasser gefüllt wurden, um in der Kirche als Fußunterlage zu dienen). (9.) I livre en grand volume de parchemin contenant les messes de St. Anthoine de Pade aveuc plusieurs aultres anthiennes en noire note... XL^l. (10.) I livre contenant l'image de St. Barbe XL^l. (11.) I livre de vieses chanteries, qui fut à feu Messe Symon le Breton XX^s. (12.) Die 6 oben erwähnten Gesangbücher, Geschenk an Karl den Kühnen von Burgund. (13.) Pour I image de la Magdelaine fait en toile a I cassis de bois... XI^l. (14.) I tablet de la figure du roy (ohne Zweifel Louis XI., »quem misit michi Joh. de Fontenay« heißt es im Testament) et I aultre qui estoit deseure luys de le cambre... XX^s. (15.) I tableau de crucifiement N. S. et ung aultre de la danse de la morisque... XXXV^s. (16.) Die 2 goldgestickten Tücher, welche nach dem Tode eines jeden Kanonikus an die Kirche abzugeben waren, werden nicht berechnet, weil der Verstorbene eine goldgestickte cappa geschenkt, und zu Lebzeiten das große Processionskreuz auf seine Kosten mit Fußgestell hatte versehen und vergolden lassen. Die 10 Legate übergehen wir, da sie theils im Contexte eingeflochten, theils im Testament enthalten sind. Siehe Houdoy S. 268.

[1] Dieser Name wird uns im Register der päpstl. Sänger begegnen. Bei Houdoy S. 246 heißt es: *a Johanni du Passage tenoriste de la capelle du duc de Bourgogne deux lots de vin*... VI^s VIII^d.

Jacques, petit vicaire 1457.
Liebert, Jehan, 1459.
Petit, Jean 1462.
Regis, Jean . . . 1462, 1464.
Rasse de Lavenne 1464.
Okeghem 1472, 1475.
Caron, 1472.
Fremiet, Jehan 1472.
Bunois . . . 1475.
Heniart . . . 1475, 1479.

Diese reiche Ausbeute über die Lebensverhältnisse des Kanonikus Wilh. du Fay von Cambrai läßt wenig mehr zu wünschen übrig. Der Künstler steht lebendig vor unseren Augen mit all' seinem Ansehen, seiner Wohlhabenheit, seiner künstlerischen Thätigkeit, seinen lebhaften Beziehungen mit den hervorragendsten Höfen und Fürsten seiner Zeit. Seine Frömmigkeit, der wohlthätige Sinn, das immer lebhafte Andenken an den Tod, die genaueste Sorgfalt für seine Freunde sowie seine bis zum Tode dauernde Liebe zur heiligen Musik, wie sie uns aus dem Testamente entgegentreten, sind rührend, und erwecken warme Begeisterung für einen »Reformator«, von dem bis in die neueste Zeit kaum Nennenswerthes zu erzählen und zu sagen war.

Es soll nun unsere Aufgabe sein, im zweiten Theile zu beweisen, daß der päpstliche Kapellsänger Wilh. du Fay und der 1474 verstorbene Kanonikus du Fay identisch sind, sowie über die erste Hälfte seines Lebens aus Dokumenten und durch Combinationen mit dem bereits bekannten biographischen und bibliographischen Material darzuthun, daß der historische du Fay um circa 50 Jahre später in der Musikgeschichte zu behandeln ist, als die neueren Schriftsteller seit Baini gewohnt sind. Bei dieser Arbeit wird eine überreiche Fülle neuer Kompositionen du Fay's an den Tag kommen, deren Studium und Verwendung für die Musikgeschichte noch eine volle Manneskraft und ein ganzes Arbeitsalter in Anspruch nehmen werden. Ich muß mich begnügen und bin zufrieden, von diesen Schätzen Schutt und Geröll weggeräumt, und die inhaltreiche Truhe entdeckt und bezeichnet zu haben.

II. Theil.

Neues biographisches und bibliographisches Material über Wilhelm du Fay.

»In der Entfernung erfährt man nur von den ersten Künstlern, und oft begnügt man sich mit ihren Namen. Wenn man aber diesem Sternenhimmel näher kommt und die von der zweiten und dritten Größe nun auch zu flimmern anfangen, und jeder auch als zum ganzen Sternbild gehörend hervortritt, dann wird die Welt und die Kunst reich.«

W. Gœthe, Italien. Reise.

Durch eine Reihe glücklicher Umstände und Verhältnisse war Schreiber dieser Zeilen in der beneidenswerthen Lage, das ganze Musikarchiv der sixtinischen Kapelle zu durchstöbern und kennen zu lernen. Ein Berg von neuen Notizen und Entdeckungen harrt der Veröffentlichung, welche von Seiten Sr. Heiligkeit Papst Leo XIII. auf das Gnädigste und Huldreichste gewährt wurde.

Gute Freunde und liebe Landsleute, welche im päpstlichen Archiv des Vatikan und im »Staatsarchiv« historischen Forschungen oblagen, und deren Bekanntschaft im trauten Campo santo bei Sanct Peter unter dem Rector Mons. Dr. Ant. de Waal mir manch' angenehme Stunde bereitete, waren auf »Sänger und Musiker des Papstes« gestoßen, und machten mich gütigst auf deren Namen aufmerksam. Es waren besonders die Herren *Dr. Pastor*, Univ.-Prof. in Innsbruck, *Dr. H. Gottlob*, *Dr. Steph. Ehses* und *H. Wilh. Schwarz*. Die Tausende von Archivbänden mit Millionen Notizen über das Kleinste und Größte, das Unbedeutendste und Wichtigste, aus der frühesten Zeit bis in die neueste, konnten nicht von Einem bewältigt werden. Wir beschränkten uns auf das 15. und 16. Jahrhundert, und Jeder gab seinem Freunde aus diesen Perioden an, was ihn interessirte. So wurden »Türken, Sänger, Gelehrte, Fürsten, Päpste« u. s. w. ausgetauscht, nach dem Worte des heiligen Chrysostomus: *»faciamus sodalitia et collationes, ut ex singulorum studio omnes recte agamus«* (siehe Motto der Einleitung). Meine Augen und Hände haben viele Hunderte dieser Codices durchgesehen und durchgeblättert, manche mit geringem, ja mit keinem, manche mit bedeutendem Erfolge. Dabei darf ich der beiden päpstlichen Archivare *P. Heinr. Denifle* und *Don Pietro Wenzel* nicht vergessen, welche halfen und riethen, wo und wie sie konnten. Im Staatsarchiv endlich ist die Zuvorkommenheit und Dienstfertigkeit des Archivsecretärs *Corvisieri* nicht genug zu preisen.

Nachstehend folgt nun die Liste derjenigen Archive, aus denen mir das neue biographische und bibliographische Material über Wilh. du Fay zugekommen ist.

Aufzählung der Quellen mit Angabe der für Citate gewählten Abkürzungen:

Archivio secreto pontificio (Arch. s. p.) im Vatikan zu Rom.

Archivio di stato (Arch. st.) auf piazza Firenze in Rom, in welchem gegenwärtig ein Theil der 1870 im Quirinal vorgefundenen Archivbestände untergebracht ist.

Archivio della cappella pontificia (Arch. c. p.) im Vatikan enthält die Diarien der sogen. »Punctatoren« von 1534 an, einzelne auf die Sänger sich beziehende Bullen der Päpste, von denen die älteste in 1. Beilage hier abgedruckt ist, sowie die Musikalien und Chorbücher der päpstl. Kapelle.

Archivio di S. Pietro (Arch. S. P.), im Sakristeipalast der Basilika von S. Peter untergebracht.

Biblioteca del Liceo musicale di Bologna (Bibl. Bol.).

Biblioteca dell' Università in Bologna (Bibl. Un. Bol.)

Archivio capitolare in Trento (Arch. Tr.), Domkapitelarchiv in Trient.

§ I. Biographische Notizen über päpstliche Sänger von 1389—1439.

Aus dem päpstlichen Vatikanarchiv, Arch. s. p.

Das Musikarchiv der sixtinischen Kapelle im Vatikan enthält vor dem Jahre 1431 keine Urkunde, welche auf die Heimath, die Aufnahme oder den Austritt der päpstlichen Sänger sich bezieht. Das älteste Dokument ist die Pergamenturkunde vom 24. April 1431, die unter Eugen IV. ausgestellt wurde, und Namen, Herkunft u. s. w. der damaligen Sänger genau angiebt. Es findet sich hier als erste Beilage abgedruckt.

Baini hat seine Notizen über diese Periode des 15. Jahrhunderts nicht direct aus dem Archiv, viel weniger aus dieser Bulle geschöpft, sondern aus sehr unsicheren und sagenhaften Notizen späterer Jahrhunderte, besonders aus den Aufzeichnungen *Fornari's* und *Adami's*[1] genommen. Die regelmäßigen und historisch verwendbaren Diarien beginnen erst um 1531. An päpstlichen Bullen aus dem 15. Jahrhundert sind außer der von Eugen IV. (1431) noch eine des gleichen Papstes von 1443, dann von Nicolaus V. 1447, Calixt III. 1456, Pius II. 1459, Sixtus IV. 1473, 1476, 1480 und 1483, Inno-

[1] Die Schrift von *Ed. Schelle* über die sixtinische Kapelle ist in ihrem geschichtlichen Theile bis S. 190 einigermaßen genießbar, von S. 190—242 wird höchst oberflächlich unter Phrasen und ästhetischen Phantasien die wichtigste Period von circa 1400—1600 auf einigen Blättern abgemacht. Die Sängerliste im Anhang ist unbrauchbar; Titel des Buches und Inhalt decken sich in keiner Weise.

cenz VIII. 1186, 1188, 1492, Alexander VI. 1498 vorhanden, welche jedoch auf unser Thema, d. h. auf Wilh. du Fay, keinen Bezug haben.

Aus dem päpstlichen Archive (Arch. s. p.) läßt sich nun beweisen: 1) daß Wilh. du Fay nicht schon im Jahre 1380, sondern erst 1428 in die päpstliche Sängerkapelle aufgenommen wurde; 2) daß diese Aufnahme in der regelmäßigen Weise geschah, indem er als Neueingetretener unter den Letzteren mit geringerem Gehalte aufgezählt wird; 3) daß die sogen. *littera testimonialis* vom 20. April 1430 den letzten Zweifel benehmen muß, ob Guglielmus du Fay nicht doch etwa mit dem Guglielmus (ohne Beisatz), den Baini kurzweg mit dem Zunamen du Fay versieht, identisch sei.

Die scheinbar überflüssigen Notizen und Auszüge aus den Rechnungs- und Cameralbüchern werden dem aufmerksamen Leser nicht unangenehm sein, ja ihm ein klares Bild des Zustandes, der Verhältnisse und der Einrichtung dieses altehrwürdigen Institutes vermitteln. Wir wählen die chronologische Ordnung in Regestenform, und gewinnen so den Vortheil klarer Uebersicht; ein alphabetisches Namenregister der Personen und Orte ist dieser Studie beigegeben.

Bekanntlich nahmen die Päpste nach ihrer endlichen Rückkehr von Avignon nach Rom die unter französischen Einflüssen gebildete Privatkapelle der Sänger mit nach Italien. Wir sehen in der Zeit von 1389—1409 die Diöcese *Liège* (*Leodien.*) durch vier Persönlichkeiten vertreten: 1414 begegnen wir Einem aus *Luçon*, 1416 aus *Tournai*, 1417 aus *le Mans* (*Cenomanen.*), 1418 aus *Rouen* (*Rothomagen.*), *Beauvais* (*Belvacen.*), *Rheims* (*Remen.*) und endlich 1419 aus *Cambrai* (*Cameracen.*). Auch *Noyon* (*Noviomen.*), *Evreux* (*Ebroicen.*) und *Toul* (*Tullen.*) sind vertreten, und nur ein Italiener aus *Brindisi* wird aufgeführt.

Lassen wir jedoch die Quellen ohne weitere Commentare sprechen, der Eindruck wird tiefer, nachhaltiger und anregender sein.

1389. 3. Nov. (*Divers. Bonifacii IX. Vol. I. Fol. 189 b.*) Datirt *Rome apud S. Petrum.*

Aufnahmedecret für »venerab. vir henricus de latunna, canonicus Eccl. s. Crucis leodien. . . . cum libertatibus et franchigiis et immunitatibus, quibus ceteri alii capellani cantores et familiares hic et ubilibet potiuntur et gaudent ac potiri et gaudere soliti sunt et debent.«

1389. 1. Dec. (*Divers. Bonifacii IX. Vol. I. Fol. 109 b.*) Datirt *Rome apud S. Petrum.*

Littera testimon. für »Egidio de lens, canonico ecclesie s. Johannis Evang. leodien. et investito parochialis ecclesie de Hardelenges dicte dioces.«

1390. 15. Mai. (*Divers. Bonifacii IX. Vol. I. Fol. 287.*) Datirt *Rome apud S. Petrum.*

Aufnahme-Decret für vener. vir henricus Tulpijn, canonicus B. Marie tongren et S. Gorgonii hugarden, ecclesiarum ac investitus parochialis ecclesie de Gorsem leodien. dioc . . . est tenor cantor ac capellanus capelle sanctissimi D. n. Bonifacii . . . .

1409. 1. Mai. (*Greg. XII. Notar. C. tom. II. Fol. 27 b.*) Datirt aus *Rimini:* »Venerabilis vir dominus Nicolaus olim Simonis de leodio electus fuit in cantorem dni nostri pape . . . . juravit« etc.

Ibid. Fol. 39. 19. Febr. 1409: Die Mercurii venerabilis vir Herasmus, canonicus Gaitanus assumptus in cantorem capelle juravit . . . .

1412. 4. April. Aufnahme von Petr. lair siehe unter 3. Dec. 1417.

1414. 2. April. (*Manuale, Lib. X. Fol. 6.*) Unter Joh. XXIII.: »Johannes Pelerini clericus Lucionen. dioc. receptus fuit in cantorem capelle dni nostri pape.«

1416. 21. Jan. (*Arch. s. p. Manuale Lib. X, Fol. 27.*)

Während des Schisma in der Zeit von Johann XXIII. und Martin V. werden zwei Sänger in *Constanz* vereidet: »Johannes Lebonera alias Hassoas, presbyter Tornacen. dioc. . . . juravit, se ne velle recedere non habita licentia.«

Ferner *ibid. Fol. 30* unter **21. März 1416**: »frater Paulus de monte sancto admissus fuit ad officium cantoris capelle juxta capitula concilii.«

1417. 11. Junii. (*Manuale Lib. X. Fol. 38 b.*) »Constantie« während des Schisma: »Franciscus gousserat, canonicus Neucastren . . . . receptus et admissus in cantorem capelle.«

1417. 3. Dec. (*Div. Cam. Lib. I. Fol. 39:* datirt »*Constancie*«.

Littera testim., quod olim dns Johannes papa XXIII. dilectum nobis in Christo Petrum lair, Clericum Cenomanen. dioc. die **4. Aprilis 1412** in suum et ipsius capelle cantorem recepit.

1418. 8. April. (*Div. Cam. Lib. I. Fol. 86*) datirt *Constancie.*

Littera testimonialis für »Mattheus Hanelle, presbyter rector alicuius portionis parochialis ecclesie S. Martini de venlles, Rothomagen. dioc.«, daß er schon länger als päpstlicher Sänger aufgenommen sei etc.

1418. 7. Mai. (*Div. cam. Martini V. Lib. I. Fol. 243 b.*) datirt »*Constancie*«.

Dño Matthco Hanelle pro 2 mensibus et dimidio flor. auri de camera 15; item pro expensis in via eundo Geben. faciendis flor. similes 5.

Dño Andree de Mauro . . . . ex causis simil. flor. 20.

Dño perthenardo tenoriste ejusdem cap. ,, ,, ,,

Dño Adriano Reinerii pro stipendiis 2 mensium cum dimidio futurorum et incipiendorum die recessus dni n. pape a presenti civitate Constant. flor 15; pro expensis in via eundo Geben. flor. 5.

Dño Stephano Channelle ex causis simil. fl. 20.

Dño Johanni dorrenar pro salario unius mensis futuri cum dimidio flor. 9 item pro expensis in dicta via faciendis flor. 3.

Dño Johanni de Comeriaco Monacho, diete cappelle cantori pro salario unius mensis cum dimidio flor 9.

Sieben Sänger hatten also den Papst Martin V. von Constanz nach Genf zu begleiten.

1418. 7. Aug. (*Manuale Lib. X. Fol. 50.*)
Berichtet der Vicekanzler Ludovicus, Episcopus Magalonen., daß folgende im Auftrage Martin V. unter 7. Juli 1418 den Eid als päpstliche Sänger in seine Hände abgelegt:
Bertauldus Danci, presbyter Tenorista Belvacen. dioc.
Johannes delesme, presb. Cenomanen. dioc.
Johannes Bolengarii, diaconus Remen. dioc.
Johannes Luce, clericus Rothomagen. dioc.
Johannes Redois (Fol. 118), diaconus Tornacen. receptus fuit in Tenoristam (7. Aug. 1418) et juravit etc.

1419. 21. Oct. (*Div. Cam. Lib. II. Fol. 245 b.*) datirt »Florencie«.
Attest für venerabilis vir, dominus Matheus Thoronte alias Bruyant, Rector parochialis ecclesie de Binchio cum suis annexis, Camerac. dioc., daß er seit 23. Dec. 1417 Tenorist in der päpstl. Kapelle sei, und zwar sei er »vive vocis oraculo de speciali gracia« aufgenommen worden.

1420. 30. März. (*Arch. s. p. Manuale Lib. X. Fol. 146.*)
Die Sabbati infrascripti tres recepti in cantores capelle dñi nostri pape juraverunt etc.
Petrus de fonte, presb. Rothomag.
Johannes dore, Rothomagen. dioc.
Toussanus de Ruella, Noviomen. dioc.

1420. 30. April. (*Div. Cam. Vol. 6. Fol. 79.*) Littera de fructibus percipiendis für discretus vir Joh. de Carnin, canonicus eccl. collegiate S. Petri Justilen., Tornacen. dioc. (qui ab anno citra et ultra est cantor cap. pont. etc.)

1420. 1. Juni. (*Div. Cam. Vol. 6. Fol. 122.*)
Receptio in cantorem .... discretum virum Nicolaum zacarie, presbyterum Brundusin. dioc.

1421. März (*Introitus et exitus Vol. 379.*) steht folgende Sängerliste:
1. Bertoldo, 2. Bruiando (je 6 flor.) 3. Adrianus, 4. Guillermus magnus, 5. Joh. delesme, 6. Joh. Bolengarius, 7. Joh. luce, 8. Petr. de fonte, 9. Joh. Dore, 10. Toussano de Ruella (je 5 flor.) 11. Joh. dornart, 12. lenfant, 13. Vincentius clericus, 14. Nicolaus Zacharie (je 3 flor.).

1422. 19. Mai. (*Div. Cam. Vol. 7. Fol. 222.*)
Littera testimonialis für Bertholdo Dance und Joh. Bolengario, canonici ecclesie Remensis.

1422. (*Ibid. Fol. 104.*) Littera testimonialis für Ricc. Bellengues, parochus eccl. s. Wilbrordi, cameracen. dioc.

1422. (*Ibid. Fol. 109.* Nachlaß der Annaten für Bertauldus Dance, Capellanus et Tenorista cap. pont., rector parochialis ecclesie S. Petri Ebroicen. dioc.

1422. 4. Oct. (*Ibid. Fol. 155.*) Receptio in cantorem Riccardi Bellengues, presbyteri canonici ecclesie B. M. de ligneo Tullen. dioc. (Ebenso bereits Fol. 85 unter 24. Jan.)

1422. Dec. (*Ibid. Fol. 139.*) Littera testimon. für Toussanus de Ruella, dioc. et eccl. Noviomen. canonicus.

1422. Juli bis Nov. (*Vol. 379—382 Introitus et exitus.*)
Der thesaurarius bezahlt im Auftrage des Vicekämmerers folgende Sänger:
1. Bertoldo[1], 2. Bruyando, je 6 flor. 3. Petrus de fonte, 4. Joh.

[1] Bertoldus wird Fol. 206 als *dicte capelle magister* bezeichnet und erhält für

Delesme, 5. Joh. bolengarius, 6. Joh. lucc, 7. Tossanus de Ruella, 8. Riccardus bellengues je 5 flor. 9. Parisius Justoti, 10. Egidius lenfant, 11. Nicolaus Zacharie je 4 flor.; 12. Teobaldus Ferrinus mit 3 flor.

1423 im Dec. bis März 1424 bleibt die monatliche Zahlung für diese 12 Sänger; Bertholdus percipirt das Geld und im September 1423: »*pro pensione domus, quam inhabitant 4 mensium die 4. mensis Oct. finiendorum flor. de camera 24, im Dec. 12 flor.* für Nov. und Dec.

1424 März bis 1425 Jan. *Ibid, tom. 382.* Von März bis Juli werden 13 aufgezählt, der 13. heißt philippus foliot und erhält 4 flor. Im Juli fehlen Bruyandus, Joh. bolengario, Riccardo bellengues, Parisius Justoti und Nicolaus Zacharie, für die 8 Sänger percipirt Tossanus de Ruella und zwar 6 flor. für Bertoldus, je 5 flor. für F. Delesme, de lucc, Petr. de fonte, tossanus, je 4 flor. für Teobald, Egidius und filippus.

1425. Jan. wird ein 9. Nicolaus fageti genannt und Vol. 382. Fol. 178 b nachstehende wichtige Notiz verzeichnet:

»Dicta die (Vicecamerarius) solvi feeit Egidio lenfant, cantori capelle D. N. pape, ituro de proximo versus partes francie in servitium camere apostolice, florenos auri de camera 40 videlicet flor. 20 in deductionem expensarum per eum fiendarum in dicto itinere et reliquos 20 flor. in deductionem sui salarii ratione cantorie hujusmodi.«

Zweck und Erfolg seiner fünfmonatlichen Abwesenheit ergeben sich aus den folgenden Notizen; er bringt Nic. Grenon aus Cambrai mit vier Knaben, scheint auch Joh. Dupassage, welcher im April 1426 in Rom ist, veranlasst, und vielleicht auch das Verlangen und die Reiselust des jungen Guillelm. du Fay angeregt zu haben (siehe unter 1429.

Im **Febr. 1425** lautet die Liste der 9 Sänger:

1. bertoldus, 2. bruyandus mit je 6 flor. (der letztere fehlte von Juli 1424 bis Febr. 1425), 3. Joh. delesme, 4. Joh. lucc, 5. P. de fonte, 6. Touss. Ruella, 7. Ricc. bellengues (fehlte von Juli 1424 bis Febr. 1425, 8. phil. foliot mit je 5 flor., 9. Nic. fageti mit 4 flor. Im April 1425 gesellt sich ein neuer: petrus scutiferus dazu.

Band 383 steht bei exitus mensis Junii 1425: »Die 13. dicti mensis ex commissione per bullectam ac per manus solvi feeit Nicolao Grenon[1], cantori capelle D. N. pape, magistro infrascriptorum puerorum cantorum et dissipulorum suorum, videl. stefani de heldengue[2], Joh. ronche[3], Joh. Viet et Barth. pougnare[4] receipit pro se ipso et dictis pueris flor. similes 18. Quos dictus Nicolaus etc. per se etc. ac nomine dictorum puerorum fuit confessus etc. praesentibus lutardo, notario camere apostol. et Johanne Emenrodi, clerico Colonien. dioc.«

---

die Sänger, welche mit dem Papste in *Vicovaro* waren, als Wohnungsentschädigung 4 flor.

[1] Nic. Grenon verließ Cambrai (nach Houdoy pag. 82 im Jahre 1421, scheint sich eine eigene Kapelle gegründet und die Aufmerksamkeit Egid's durch die Leistungen seiner Sängerknaben aus Flandern und Nordfrankreich erregt zu haben.

[2] Im Juli: *Stef. de Ildeconque*, im Aug. *hildeconque*, im Oct. *hildronque*, von Oct. ab nicht mehr namentlich verzeichnet; die geographischen Hilfsquellen nennen ein *Helden* in niederländ. Limburg, ein *Heldengem* in Ostflandern.

[3] Einmal auch *Joh. Royne*, ein andermal *Joh. roughe*.

[4] Im Aug.: *Barth. poignare*.

Diese wichtige Neuerung, den päpstl. Sängerchor mit Knabenstimmen zu vermischen, dauerte nur bis Dec. 1427, denn von diesem Monat an fehlen Nic. Grenon und die Knaben und nur Einer derselben blieb (nach seiner Mutation?) in der Kapelle zurück, da Band 385. Fol. 154b unter dem 15. Dec. steht: »*Vicecamerarius solvi fecit Egidio lenfant, cantori capelle D. N. pape pro ejus salario mensis Januarii*[1] *proximi futuri 5 flor., necnon Barth. Pugnare, etiam cantori pro salario dicti mensis 4 flor. auri de camera*«.

Es muß sehr auffallen, daß im Jahre 1442 (siehe unten 1442, 27. Aug.) ein 1437 von egidio lenfant gemachter neuer Versuch, 4 Knaben in der päpstlichen Kapelle zu verwenden, nur kurze Zeit dauerte, und von der Thatsache, daß 15 Jahre vorher 4 Knaben $2^1/_2$ Jahr in der Kapelle waren, Nichts erwähnt wird. Man hätte nur im Jahre 1442 die »*libri et registra*« unter Martin V. nachschlagen müssen; aber die Italiener und Römer scheinen auch damals wenig Geschmack für die Knabenstimmen besessen zu haben.

1425. 21. Juni. (*Div. Cam. Vol. 9. Fol. 96.*)

Littera testimonialis für honorabilis vir dominus Nicolaus Grenon, presbyter, canonicus prebendatus in ecclesia S. Marie Tencremonten. ac rector et capellanus perpetuus capellaniarum fundatarum ad altare B. Johannis Baptiste in ecclesia parochiali Daysne, Cameracen. dioc. et ad altare ss. Trinitatis in eccl. Cameracen., nuper in cantorem cappelle ac familiarem dn̄i n. pape certorumque cantorum puerorum magistrum et instructorem promotus et assumptus fuit, ut in Romana Curia residet et in presentia dn̄i n. pape eiusque capelle continue insistit obsequiis etc. Aehnlich unter dem 26. April 1426.

1426. Jan. (*Vol. 383. Intr. et Ex.*) lautet die Sängerliste (vgl. Febr. 1425).

1. bertoldus, 2. bruyandus mit je 6 flor. 3. Joh. delesme (Joh. luce fehlt), 4. P. de fonte, (Touss. Ruella und Ricc. bellengues fehlen), 5. lenfant, 6. foliot mit je 5 flor. 7. Nic. fageti, 8. P. scutiferus, 9. zum ersten Mal: Joh. Vicenot; dazu die »cantores pueri« unter Nic. Grenon mit 18 flor. monatlich.

1426. April erscheint zum ersten Mal, und zwar gleich mit 6 flor. »Joh. Dupassage«.

1426. 23. April. (*Div. Cam. Vol. 9. 217.*)

Littera testim. pro dn̄o Petro de Fonte, canonico ecclesie s. hermetis, ecclesie Ruthnacen., Cameracen. dioc.

1426. 23. April. Littera testim. für discretus vir Egidius flanel alias Lenfant ecclesie Atrebatensis canonicus praebendatus et rector parochialis ecclesie de lessmes, Cameracen. dioc.

1426. 11. Juli. (*Div. Cam. Vol. 9. Fol. 258.*)

Littera testimonialis für venerabilis vir Toussanus de Ruella, eccl. s. andomari de sancto andomaro Morinen. dioc. canonicus.

1426. Sept. ist Nic. Grenon mit 6 Knaben aufgeführt; die beiden Neuaufgenommenen heißen: Guibert guitlet, Petrus Careton, und die Bezahlung beträgt 23 flor. In Oct. und Nov. ist statt guitlet deutlich netlet zu lesen, im Dec. und den folgenden Monaten sind die Knaben als »cantores parvi» bezeichnet.

[1] Man beachte die damalige Eintheilung des Jahres von Ostern bis Ostern, so daß Jan. noch 1427 genannt wird, nach jetziger Rechnung aber 1428 ist, siehe darüber meinen Art.: »Petrucci« in Eitner's Monatsheften 1873, S. 55.

1426. 7. Nov. (*Div. cameral. Vol. 9. Fol. 151.*) erhält der auditor camere apostolice den Auftrag »quatenus remittatis ad audientiam nostram causam motam contra dominum Bertoldum et dñm Johannem Delesme et Petrum de Fonte, Dñi n. pape familiares et sue capelle cantores, ad Johannem de equis, prefate capelle servitorem occasione cuiusdam lecti, quem quedam Mariona dicit se portasse in domum Johannes luce, alias hansloei[1], ejusdem capelle cantoris noviter defuncti, cum hujusmodi causa coram nobis tractari debeat . . . Rome apud ss. Apostolos.«

1427. Mai lautet die Liste: 1. Bertoldus, 2. Dupassage mit je 6 flor., 3. Joh. Delesme, 4. P. de fonte, 5. Touss. Ruella, 6. lenfant, 7. foliot mit je 5 flor., 8. P. scutiferus, 9. Vicenot mit je 4 flor. Grenon mit 6 Knaben eigens erhält 23 flor.

Aus den bisherigen Excerpten läßt sich der Personenstand der päpstl. Kapelle im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts, besonders im Zusammenhalt mit dem folgenden Paragraph ohne Schwierigkeit construiren. Das Hauptergebniss aber liegt in den Notizen aus dem Jahre 1428, in welchem wir Guillelmo du Fay bereits als Mitglied der Kapelle antreffen. Jan. 1428 ist nach damaliger Jahreseintheilung beiläufig der 9. Monat des Jahres 1427 (siehe oben die Notiz über den Jahreswechsel mit Charsamstag, circa März und April). Laut littera testimonialis vom 20. April 1430 war du Fay a magno tempore et praesertim ab uno anno citra bereits Kapellsänger, was mit Dec. 1428 zusammenstimmt, da magnum tempus als Kanzleiformel durch eine nähere Zeitbestimmung erklärt und fixirt wird. Seine Kollegen sind beinahe lauter Landsleute; sogar *poignare*, der als Knabe mit Grenon gekommen war, steht wegen früheren Eintrittes anfangs vor ihm. An neuen Diöcesen finden wir Besançon, Arras (Atrebaten.), am öftesten aber Cambrai vertreten.

1428. Jan. ist Grenon mit den Knaben nicht mehr aufgezählt, die übrigen Sänger sind wie im Mai 1427, als 10. steht Barth. pugnare.

Band 387, Fol. 114b Intr. et exit. bringt zum ersten Mal die Notiz: Dicta die (20. Dec. 1428) thesaurarius solvi fecit infrascriptis D. n. pape cantoribus, videl. (1.) Bertauldo dance, (2.) Johanni Dupassage je 6 flor., (3.) Joh. delesme, (4.) Toussano Ruella, (5.) Egidio lenfant, (6.) philippo foliot, (7.) Johanni Vincenot (je 5 flor.), (8.) Barth. poignare, (9.) guillelmo du Fay, (10.) gualtero liberti (je 4 flor.), (11.) Jacobo Robaille 2 flor. auri de camera. In totum florenos 51.

1429. Nov. (also nach einem Jahre) ist Guill. du Fay bereits in der Reihe der mit 5 flor. honorirten Sänger, und findet sich wäh-

[1] Eine komische Verwechslung von Vor- und Zuname!

rend der folgenden Monate (mit Ausnahme der zweijährigen Abwesenheit) bis Juni 1437 regelmäßig verzeichnet.
(Siehe darüber die Notiz aus Staatsarchiv.)

Ex archivo pontif. Divers. Cameralium Martini V. Lib. 10, Vol. 13, fol. 54.

1430. 20. April.

Litera testimonialis pro capellano cantore.

Oddo de varvis, apostolice sedis prothonotarius, Dni n. pp. thesaurarius, Rev^mi in Christo patris Dni Francisci, miseracione divina archiepiscopi Narbonen., dni ppe Camerarii in camerariatus officio locum tenens, venerabilibus et circumspectis viris Dnis decanis et capitulis laudunen. et s. Gaugerici Cameracen. ecclesiarum omnibusque aliis et singulis quorum interest et quos infrascriptum tangit negocium seu tangere poterit . . . . salutem in Domino. . . Nach Kanzleiformeln folgt: Attestamur, quod venerabilis vir dns Guillelmus Du fay, ad sancti Fiacri in laudunen. et ad s. Gaugerici in ejusdem S. Gaugerici Cameracen. necnon ad S. Joannis Baptiste in parochiali de Novinantoninoso[1], laudunen. dioces. ecclesiis altaria sita perpetuus Cappellanus, ipsiusque dni nostri pape familiaris, continuus commensalis sueque capelle Cappellanus et cantor a magno tempore et praesertim ab uno anno citra fuit et est in Romana curia continue residens, obsequiis et serviciis praefati dni nostri pape insistendo prout insistit de praesenti. Unde cum tales ex privilegio Apostolico eis concesso fructibus, redditibus et proventibus beneficiorum suorum ecclesiasticorum quorumcunque uti et gaudere, eosque cum ea integritate percipere et habere debeant, cotidianis distribucionibus dumtaxat exceptis, cum qua illos perciperent et haberent, si in eisdem beneficiis aut ecclesiis, in quibus ipsa beneficia consistunt, personaliter residerent, et ad residenciam interim in eisdem minime teneantur, nec ad id a quoquam inviti compelli possint seu quomodolibet coarctari. Non obstantibus, si tales primam non fecerint in ecclesiis et beneficiis huiusmodi residenciam personalem consuetam et quibuscumque aliis statutis et constitucionibus ecclesiarum et beneficiorum praedictorum contrariis, etiam juramento, confirmacione apostol. vel quacunque firmitate alia roboratis.

Idcirco vos et quemlibet vestrum auctoritate apostolica tenore presentium requirimus et hortamur attente, vobisque nihilominus et vestrum cuilibet, auctoritate predicta, dictincte precipiendo mandamus, quatenus prefato dno Guillelmo aut ejus legitimo procuratori de omnibus et singulis fructibus, redditibus et proventibus, qui ex dictis capellaniis, quas in prefatis ecclesiis obtinet, ut profertur, a tempore quo illas obtinet, dictis serviciis et obsequiis instetit obvenerint, et qui quamdiu eisdem serviciis et obsequiis insistet obvenerunt, dictis cothidianis distribucionibus dumtaxat exceptis, respondeatis integre et faciatis ab aliis, ad quos spectat et pertinet plenarie et integre responderi.

Non obstante quod dictus dns Guillelmus du fay in dictis ecclesiis primam non fecerit residenciam personalem consuetam, et aliis contrariis quibuscunque, taliter in premissis, vos habituri, quia de prompta obediencia apud prefatum nostrum papam et sedem apostolicam valeatis merito commendari. Et quia contra vos ad penas et censuras prout possumus procedere non cogamur. .

In quorum fidem et testimonium premissorum presentes litteras fieri et sigilli Camerariatus officii dicti quo utimur iussimus appensione muniri.

---

[1] Hier, wie in dem ähnlichen Actenstücke vom 24. April 1431 (1. Beilage) kann auch *Noviantovinoso* gelesen werden; eine Ortschaft, welche die mir zu Gebote stehenden geographischen Hilfsmittel nicht kennen.

Dat. Rome apud Ss. Apostolos sub anno a nativitate dni Millesimo quadringentesimo tricesimo. Indictione octava. Die vero vicesima mensis Aprilis. Pontificatus prefati dni mei dni Martini pape quinti anno terciodecimo.

Visum b. Roberti.
Jo. de Gallesio.

Ueber Wesen und Geschichte der kirchl. Beneficien, die Entstehung und Fortbildung der päpstl. Reservatpfründen in Folge von Bittgesuchen (per preces) oder durch Aufträge, deren Ausführung man im Weigerungsfalle zuerst durch einen Mahnbrief (lit. monitoriae, dann durch directen Befehl (lit. praeceptoriae) u. s. w. bewirkte, siehe irgend ein Handbuch des jus canonicum ecclesiasticum. Solche päpstliche Gnadenbriefe wurden vorzüglich armen und um Kirche, Kunst und Wissenschaft verdienten Männern ertheilt. Auch vergaben die Päpste noch nicht vacante Beneficien auf den erst eintretenden Fall der Erledigung (gratis) durch specielle Gnadenbriefe (gratiae expectativae), dieselben waren gewöhnlich auf vier beschränkt. Aehnlich dispensirten die Päpste für die unmittelbar in ihrem Dienste stehenden Personen von der Residenzpflicht (mit Ausnahme der außerordentlichen Distributionen) und von der Cumulation mehrerer Aemter in Einer Person. Durch das Concil von Trient wurden im 16. Jahrhundert diese und ähnliche Privilegien heilsam limitirt oder ganz aufgehoben, und speciell unter Sixtus V. 1586 das Besoldungswesen der päpstlichen Sängerkapelle auf neuen Grundlagen geregelt. Die lit. testimonialis für du Fay sichert ihm zwei Beneficien in der Diöcese Laon (Kirche des heil. Fiacrius und eine Pfarrkirche zum heil. Joh. Baptist) und eines in Cambrai an der Kirche des heil. Gangericus. Aus dem in 1. Beilage abgedruckten Dokument vom 24. April 1431 ersehen wir die gleichen Altarbeneficien und als 4. noch eines an der Pfarrkirche von St. Peter in Tournai.

1431. 21. April. (*Dir. Cam. tom. 16, Fol. 11 b.*) Eugen IV. dat. Rome apud S. Petrum.

Litt. testimon. für Egidius lauri, capellanus ad altare B. Marie Magdalene situm in ecclesia s. piatti Siclinen., dioc. Tornac.

1431. 24. April siehe das umfangreiche Dokument Eugen IV. für die päpstl. Sänger in 1. Beilage.

1431. 3. Jul. (*Dir. Cam. tom. 16, Fol. 54 b und 11. Oct. Fol. 104.*) Eugen IV. dat. Rome apud S. Petrum.

Litt. testimon. für »Tossanus de Ruella«, Eccl. s. Andomari, morinen. dioc., Canonicus prebendatus.

1437. Dec. percipirt »Dominus Guill. du Fay« das Geld für seine Collegen.

1437. 29. Jan. (*Dir. Cam. tom. 19, Fol. 231 b.*) Eugen IV. datirt bononie.

Litt. testimonialis für »venerab. vir dominus egidius flannel alias lenfant, Rector parochialis eccles. B. Marie de Anna villa, Rothomagen dioc.

1437. 2. März. (*Dir. Cam. tom. 19, Fol. 240 b.*) Unter Eugen IV. dat. bononie.

Littera testimonialis für venerabilis vir dominus hugo foulani, Canonic. ecclesie Bisuntin. (Siehe 6. Mai 1449.) Derselbe war zugleich *notarius apostol.* und *abbreviator*, findet sich daher in den Sängerlisten nicht angegeben, obwohl er auch als solcher im *testimonium* benannt wird.

1437. 21. März. Datirt Bologna.

Ex arch. s. p. Divers. Cameral. Eugenii IV. 1434—1437. Lib. 4, Vol. 19, fol. 251.

Franciscus miseracione divina tituli S. Clementis sacros. Roman. eccl. presbyter Cardinalis, dni ppe Camerarius, Reverendo in Christo patri dno Episcopo Cameracen. omnibusque aliis etc.

Quia pium etc. ad universitatis etc. Quod venerabilis vir dns *Guills Dufay* dni nri pape familiaris, continuus commensalis, ecclesie Cameracen. Canonicus necnon in capella sue sanctitatis Capellanus servitiis et obsequiis ipsius d. n. pp. diligenter et fideliter instetit prout insistit de praesente; unde cum hujusmodi familiares ex privilegiis sedis apostolice eis concessis fructibus, redditibus etc. suorum beneficiorum et ceterorum quorumcunque gaudere, et eos cum ea integritate percipere et habere debeant, cotidianis distribucionibus duntaxat exceptis, cum qua illos perciperent et haberent si in beneficiis hujusmodi aut ecclesiis, in quibus ipsa consistunt, personaliter residerent, et ad residendum in eisdem minime teneantur, nec ad id a quocumque inviti compelli possint seu quomodolibet coarctari. Non obstan. quod si tales non fecerint residenciam primam in ecclesiis et beneficiis personalem consuetam et quibuslibet aliis statutis et consuetudinibus ecclesiarum et beneficiorum hujusmodi contrariis, etiam juramento, confirmacione apostolica vel quacumque firmitate alia roboratis.

Quapropter vos et vestrum quemlibet, licet per censuram procedere contra vos possemus, tenore presentium requirimus et monemus, quatenus prefato dno Guillelmo aut ejus procuratori legitimo de fructibus etc. qui ex dictis Canonicatu et praebenda ecclesie Cameracen., de quibus nondum est sibi responsum, obvenerit et obveniret in futurum, dictis cotidianis distribucionibus dumtaxat exceptis, respondeatur et faciatur ab aliis, ad quos spectat et pertinet, quantum in vobis est et fuerit, plenarie et integre responderi. Non obstan. quod forte dictus dns Guillelmus primam non fecerit residenciam personalem etc. etc. et aliis contrariis, quibuscunque taliter vos in premissis habituri etc. In quorum etc.

Datum Bononie die 21. mensis Marcii MCCCCXXXVII Indictione XV^ta^, ponifie. etc. anno VII.

Visum B. de padua.
R. paradisi.

Wilh. du Fay wird in diesem wichtigen Actenstücke als Kanonikus von Cambrai von der Verpflichtung der Installation und der Residenzpflicht als Mitglied der päpstlichen Kapelle dispensirt. Ob ihm dieses Kanonikat von Cambrai aus oder vom Papste 1436 gegeben worden war, ist bis jetzt noch unaufgeklärt, ändert aber in der Biographie unseres Meisters wenig oder Nichts. Die kleineren Altarbeneficien sind aufgegeben und Anderen verliehen, ihn selbst sehen wir bald (Juni 1437) die Kapelle verlassen.

1437. 30. April. (*Div. Cam. tom. 19, Fol. 257 b.*) Unter Eugen IV. datirt bononie. Littera testimonalis für »venerabilis vir dominus Johannes de cruce alias monami, laudunen. et S. Petri Insulen. Tornacen. dioc. eccl. canonicus presbyter« . . . .

1437. Juni ist bei Anführung der Sänger bereits »duodecim« angefangen, wird aber in »undecim« korrigirt, da laut »Staatsarchiv« Guill. du Fay die Kapelle verlassen hatte.

1438. 8. Februar. (*Div. Cam. tom. 21, Fol. 28 b.*) Unter Eugen IV. dat. Ferrare. Ausführliche Rechtfertigung für die am päpstlichen Hofe bestehenden Privilegien und litterae testimoniales pro fructibus percipiendis in absentia: »quia racio juris exigit ut qui serviciis generalis ecclesie insistunt tanquam residentes in ecclesiis in quibus beneficia obtinent beneficiorum suorum ecclesiasticorum recipiant cum integritate proventus« etc.

1439. 6. Mai. (*Div. Cam. tom. 20, Fol. 76 b.*) Unter Eugen IV. datirt Florencie. Littera testimonalis für Venerabilis vir Egidius flannel alias lenfant, Rector parochialis ecclesie de Annavilla, Rothomagen. dioc. Aehnlich »Florencie 18. Jan. 1440« für »venerabilis et distinctus vir d. petrus grossi-capitis, Canonicus eccl. Bisuntin.«, sowie »Florencie, 10. März 1440« für »Hugo foulani, cantor et cappelanus Cappellae S. D. N. Pape necnon litterarum apostolicarum abbreviator et camere apostolice notarius, Canonic. eccl. Bisuntin.«

§ II. Biographische Notizen über päpstliche Sänger von 1419—1442.

(Aus dem »Staatsarchiv«, Arch. st.)

Die Lücken, welche sich in den Excerpten aus dem päpstlichen Archive vorfinden, werden besonders für die uns am meisten interessirende Periode, in welcher du Fay der päpstlichen Kapelle angehörte, durch die mit Martin V. beginnenden Zahlungsanweisungen für die Mitglieder des päpstlichen Hofes genügend ausgefüllt, wenn auch leider der Band, welcher die Zeit von 1421—1431 enthält, bis jetzt unauffindbar gewesen ist.

Ein Hauptvorzug dieser Archivbände liegt in dem Umstande, daß die Namen der Sänger, von der Zeit ihres Eintrittes angefangen, monatlich wiederholt werden, so daß auf diese Weise Zweifel über die Orthographie, welche besonders die ersten Male höchst bedenklich aussieht, nach einigen Monaten klargestellt und beseitigt werden können. Ein Vergleich mit ähnlichen oder den gleichen Namen bei Baini, dem diese Quellen nicht bekannt geworden sind, kann nur zu Gunsten der gegenwärtigen Publication ausfallen. Wir werden über den Stand der päpstlichen Kapelle, den häufigen Wechsel der Sänger, Abgang, Avancement, Eintritt derselben, Ankunft Wilh. du Fay's, Abwesenheit und Austritt desselben u. A. aus einer Reihe von Bänden, welche unter der Rubrik »*Mandati diversi*« stehen, hinlänglich unterrichtet. Die chronologische Folge wollen wir wie im vorigen Paragraph beobachten. Der älteste Band trägt die Aufschrift »*Mandati diversi Martini V. 1417—1421*«, und giebt auf fol. 29 b folgende Notizen:

1419. 4. Jan. datirt aus *Mantua*.

Vicecamerarius.... thesaurario.... mandamus, quatenus detis et solvatis infrascriptis 6 cantoribus capelle D. N. pape pro eorum salario presentis mensis Januarii flor. 6 auri de camera pro quolibet eorum, quorum nomina sunt haec, videlicet: Matheus hanelle, Bryandus tenorista, Adrianus Raynerii, Joh. Dornert, Joh. Redohs, Guillermus magnus. Item detis et solvatis infrascriptis aliis 3 cantoribus pro eorum salario ejusdem mensis Januarii similes flor. auri 4 pro quolibet, et hoc pro isto mense dumtaxat propter labores quos habuerunt propter festivitates. Quorum tamen nomina sunt haec, videlicet: Egidius lenfant, Joh. de scto paulo, Joh. de Rischo.

1419. März kommt als 10. Vinc. Fabri dazu, und diese 10 erhalten »in Anbetracht der schwierigen Reise« und in Folge ihrer Klagen, daß die gewöhnliche Besoldung nicht hingereicht habe, um die »incommoda diuturna et nocturna« der Reise von Mantua nach Florenz zu bestreiten, weitere *30 flor. auri*, welche sie in gleichen Raten unter sich vertheilen sollen (Fol. 42).

Der Aufenthalt in Florenz dauert bis October 1420.

1419. Mai (Fol. 56b) ist Joh. de Risco geschrieben, Egidio lenfant wird als contratenorista bezeichnet.

1419. Juni (Fol. 62) ist als 11. Joh. Carnin eingetragen.

1420. März. (leider fehlen Blatt 68—98). Fol. 98 sind folgende 10 zu lesen: Matth. Hanelle, Bruyant, Adr. Reyner, Joh. de dornart, Guillermus magnus, Bertoldo Dossi, Joh. Carnin, Joh. delesmes, Joh. Bolengarii, Joh. Lucas pro unoquoque 6 flor. Item pro ista vice et praecipue propter festivitates quadragesimales occurrentes Egidio lenfant, Vincentio Clerici, Joh. Risco 4 flor. Demnach fehlt Joh. Redohs, neu und definitiv sind: Bertolde Dossi, Joh. delesmes, Joh. Bolengarius (wenn nicht etwa einer der Beiden mit dem im Januar 1419 angeführten Joh. de s. Paulo identisch ist!); Egid. lenfant, Vincentius, den ich für Fabri halte, welcher als »clericus« benannt ist, und Joh. Risco werden gleichsam als »Aspiranten oder Hospitanten« aufgeführt und betrachtet.

1420. April (Fol. 105) jedoch erhalten 13 definitive Sänger je 6 flor., unter denen: Petr. de fonte, Joh. dore, Touss. de Ruella als neu eingetreten sich erweisen: die obigen 3 Hospitanten haben 4 flor: »*pro ista vice et propter festivitates instantes*«. (Dat. *Florencie*, 3. Apr. Pontif. anno III.)

1420. Mai (Fol. 108b) hat Matheo den Beisatz: »Thorote, alias Bruyant«, auch ist deutlich Joh. Dornart und Joh. de Carnino geschrieben, der Guillermus heißt nicht mehr »magnus«, sondern wie auch später lemacherier.

1420. Juni (Fol. 114b) lautet die Liste der 15 Sänger: 1) Matheus Hanelle, 2) Matheus Briant, 3) Bertrandus Dausse mit je 6 flor., 4) Adrian Raynerii, 5) Guill. lemacherier, 6) Joh. bolengarii, 7) Joh. luce mit je 5 flor., 8) Petr. de fonte, 9) Touss. de Ruella, 10) Joh. Dore mit je 4 flor., 11) Joh. Dornart, 12) Joh. carninus, 13) Nicol. zacharie, 14) Egid lenfant, 15) Vincentius mit je 3 flor.

1420. Sept. (Dat. *Florencie*) und Oct. (Dat. *Rome apud S. Petrum* 9 Oct.) sind 14 Sänger mit gleicher Bezahlung aufgeführt; aber Math. Hanelle fehlt von diesem Datum an für immer. Dieser Stand erleidet bis

1421 Juni keine Abänderung; unglücklicherweise aber fehlt im Staatsarchiv die Periode von Juli 1421 bis Aug. 1431, eine Lücke, welche jedoch theilweise durch die oben mitgetheilten Notizen des päpstl. Archives ausgefüllt werden kann, welche uns die wichtige Nachricht von *Nic. Grenon* mit seinen Sing-

knaben, von der Sendung des Egidius lenfant und von dem Eintritt Guill. du Fay's vermitteln.

Uebrigens stimmen die in ihrem vollen Wortlaut im Anhange (1. Beilage abgedruckten Bittgesuche der päpstl. Sänger um die Bestätigung der *gratiae expectativae* ganz genau mit der folgenden Liste überein, welche der Band *Mandati dir. Eugenii IV.* aus dem Jahre 1431 enthält.

Eugen IV. war am 3. März 1431 zum Papste gewählt, und am 11. des gleichen Monats gekrönt worden. Fol. 39 des erwähnten Bandes aber steht: »Die Mercurii prima Augusti dominus episcopus parentinus, vicarius pape dedit pro dicto mense ministris capellanis pecunie quantitatem, videlicet: 1) Joh. Redois, 2) Egidio lenfant, 3) Toussano de Ruella, 4) Guillelmo du Fay, 5) Barth. Poignare, 6) Joh. de Cruce alias monami, 7) Jacobo Ragot, 8) Egidio Laurry, 9) Joh. Brassart.« Diese 9 Sänger erhalten Jeder 5 flor.

Im Nov. (fol. 58) wird als erster genannt: Egidio flannel alias enfant, als zweiter Joh. Redois, als 3) Guill. du Fay (da Touss. de Ruella fehlt), 4) B. Poignare, 5) J. de Cruce alias monami, 6) Jac. Ragot, 7) Egidio Lauri, 8) Guill. de Malbecq, 9) Arnoldo de latinis. Die beiden letzten sind neu statt Toussano und Joh. Brassart.

Die gleiche Liste bleibt für Januar und Februar 1432.

1432. März (Fol. 74) enthält die gleichen Namen, aber zwei neue Sänger: Georgio Martini und Joh. Mileti, also 11 im Ganzen.

Martini ist nur bis Mai in der Kapelle; statt seiner Joh. de Risco, welcher ebenfalls nur Mai und Juni aufgeführt ist. Die Liste von Juli, August und September nennt wieder 9 und zwar: 1) Egidio lenfant, 2) Joh. Redois, 3) Guill. du Fay, 4) Barth. Poignare, 5) Joh. de Cruce, 6) Jac. Ragot, 7) Egid. Laurri, 8) Guill. de Malbecqu, 9) Joh. Mileti.

1432. Oct. sind 11 genannt: als 10) Ricc. Herbare, 11) Joh. Marcille, welche bis Februar 1433 aufgezählt werden.

1433. Febr. gesellt sich ein 12. dazu: Clemens Hebert; die gleiche Zahl bleibt im März und April.

1433. Mai und Juni fehlen Redois und Guill. de Malbecqu (also 10).

1433. Juli fehlen Clem. Hebert und Mileti (also 7).

1433. Aug. fehlen Guill. du Fay und lenfant (also 6).

Eine auffallende Reduction, welche sich im gleichen Jahre bis auf 5 Sänger erstreckt, und nur durch einen neuen: Jac. Renutis (wiederholt auch Renuntii und Runcii zu lesen), sowie durch die Rückkehr des Guill. Malbecqu im August (er scheint zwei Monate in Ferien gewesen zu sein) vorübergehend sistirt wird.

1433. Oct., Nov., Dec. und 1434. Jan. lautet die Liste: 1) Joh. de Cruce, 2) Guill. Malbecqu, 3) Rich. Herbare, 4) Joh. Marsilli, 5) Jac. Renutis.

Eine Erklärung dieses Rückganges der Sängerkapelle dürfte in den traurigen politischen Wirren jener Jahre zu finden sein. Sigismund war am 31. Mai 1433 in Rom zum Kaiser gekrönt worden. Im Jahre 1434 mußte sich Eugen IV. vor den Römern flüchten, entkam nach Pisa und ging dann nach Florenz (23. Juni), wo er bis zum Jahre 1436 weilte. Trotz seiner dürftigen Lage hatte das Baseler Concil auch sein Einkommen geschmälert, zwar Schadloshaltung versprochen, aber ohne sich genauer auszudrücken. Rom war in den Händen des Fortebraccio, und die Verarmung machte reißende Fortschritte. Im Jahre 1436 bat eine römische Deputation Eugen IV. wieder zu den Römern zurückzukehren, jedoch vergeblich; er nahm seinen Aufenthalt in Bologna, und sah Rom erst im Jahre 1443 wieder.

Da nun die Sängerkapelle regelmäßig dem Papste folgte, so erklärt sich diese Zersplitterung und der häufige Personenwechsel. Guill. du Fay begegnen wir jedoch wieder als Mitglied der Kapelle im Juni 1435, also in Florenz, wohin drei Monate vorher auch Egidio flannel alias lenfant wieder gekommen war, und begreifen gut, daß er nach Empfang des päpstlichen Breve, welches ihm ein Kanonikat in Cambrai sicherte (aus Bologna 21. März 1437, siehe § I), den unsicheren, für seine Talente und Wünsche bei obschwebenden kriegerischen Verhältnissen unfruchtbaren und für die Kunst wenig förderlichen Posten verließ, um entweder in Bologna, oder noch wahrscheinlicher in Paris den baccalareus in decretis, von dem der Grabstein spricht, nach vorgeschriebenem 5jährigen Studium zu erlangen.

Nach dieser kurzen Abschweifung nehmen wir die chronologischen Notizen über die päpstliche Kapelle wieder auf:

1434. Febr. tritt ein 6. »Nicolaus de Verucula« als Sänger ein; März ebenfalls nur 6 Sänger.

1434. April. Kommen 2 neue dazu: Nicol. Gechanc (später immer Nicol. Zacharie genannt) und Alfonso Yspano Zamoren. (also 8). Diese Zahl bleibt constant bis October des gleichen Jahres.

1434. Oct. taucht nach Joh. de Cruce als zweiter Jac. Ragot wieder auf, also 9 bis December, wo Nic. Zacharie fehlt.

1435. Jan. 8, Febr. 7, denn Jac. Renuntii (Ranucii) fehlt ebenfalls.

1435. März lautet die Liste 1) Egidio flannel alias lenfant[1], 2) Joh.

[1] So lange kein förmlicher Austritt durch die *littera recedendi* gegeben war,

de Cruce, 3) Jac. Ragot, 4) Guill. de Malbecqu, 5) Rich. Herbare, 6) Joh. Marsille, 7) Jac. Ranucii, 8) Nicol. de Veruculis, 9) Alfonso Zamor und bleibt während April und Mai unverändert.

1435. Juni. 1) Egidio Flannel, 2) Guillelmo du Fay und die übrigen, aber ohne Nicol. de Veruculo, so dass die Zahl 9 bleibt, wie in den vorhergehenden drei Monaten.

1435. Juli. Fehlt Egidius einen Monat lang, daher 1) Guill. du Fay, 2) Joh. de Cruce, 3) Jac. Ragot, 4) Guill. mediatoris[1] alias de Malbecque, 5) Ric. Herbare, 6) Joh. Marsille, 7) Jac. Ranucii, 8) Alfonso Zamorensis, 9) Henricus de Fundis (zum erstenmal. August wie Juli.

1435. Sept. Mehrt sich die Zahl der Sänger auf 12, nämlich 1) Egid. Flannel, 2) Guill. du Fay, 3—10 wie oben 2—9, 11) Lamberto, welcher nur bis Februar 1436 genannt wird und bei sehr undeutlicher Schrift einmal »asunaz«, im Januar 1436 aber deutlicher »azunari« heißt, 12) Joh. Postel.

1435. Oct. Fehlt Jac. Ranucii, aber als 12. wird zum erstenmal Andrea de Francomonte genannt. Die gleichen Namen bleiben im November und December, sowie im Januar 1436.

1436. Febr.—April. Fehlen Postel und Lambert, die Zahl beträgt nur mehr 10.

1436. Mai. Fehlt auch Jac. Ragot, als 10. zum erstenmal Gerardo le gay.

1436. Juni. Sind wieder 12 Sänger, und zwar Guill. du Fay als erster, 2 Enfant, 3) Monamy (Joh. de Cruce), 4) Malbecqu, 5) Herbare[2], 6) Marsille, 7) Henricus de fundis, 8) Alfonso, 9) Andreas de Francomonte, 10) Ger. le gay, 11) Petro grossi capite[2] und 12) Joh. Hurtault[2], beide zum erstenmale. Diese

---

wurde die Reihenfolge nach der Anciennität bei der Rückkehr beibehalten; ähnliche Fälle weisen die Archivbände nach Hunderten auf.

[1] Eine neue Angabe, welche auf den Familiennamen, (etwa »Mittler«) schließen läßt, so daß Malbecque den Geburtsort bezeichnet. Van der Straeten (VI. Band, S. 429) vermuthet einen Fluß »Maelbeek«, der als flämischer Familienname in die wallonische Wortform vertauscht worden sei; mit Baini u. s. w. nennt er Joh. de Cruce immer Joh. de Curte, wir wissen aber, daß sein Zuname »monamy« war. Man vgl. dazu Kiesewetter's Annahme in seiner Preisschrift S. 110, und wird staunen müssen über die kühnen Kombinationen, welche dann sich einzustellen pflegen, wenn sichere Daten fehlen, und der neugierige Menschengeist aus dunklen Schattenrissen Personen construirt.

[2] Die drei 5, 11 und 12 sind auch in einer Sängerliste von 1447 noch genannt, van der Straeten (VI. Bd. S. 126) macht aus No. 5 einen *Verbaere*, aus No. 11 einen *Breedekop* oder *Breekop*, No. 12 läßt er ungeschoren. Bei Houdoy

Namen bleiben vom Juli—Mai 1437, aber statt grossi capite steht die italienische Form »grosseteste«, später auch regelmäßig grossicapitis.

1437 Juni—Dec. Sind die eilf Sänger ohne Guill. du Fay mit Namen aufgeführt, und hiemit ist auch nach diesen Quellen der Beweis erbracht, daß Guill. du Fay mit Juni 1437 die päpstliche Kapelle verließ; auch später ist er nie mehr genannt.

Da auch in den Mittheilungen aus dem geheimen päpstlichen Archive einzelne Daten aus späterer Zeit in dieser Studie Platz fanden, so dürfte aus den ähnlichen Büchern des »Staatsarchives« eine kurz gedrängte Beigabe wichtiger Daten das Verständniß für die früheren Notizen erleichtern.

1438. Jan. werden nach Aufzählung der 11 Sänger, von denen jeder seit der Regierung Eugens IV. monatlich 5 flor. erhält, noch *quatuor pueri* genannt, nämlich: Guillelmus, Johannes, Petrus, Ludovicus, und mit je $2^1/_2$ flor. honorirt. Schon im März fehlt Guillelmus, die 3 empfangen $7^1/_2$ flor. während der zwei Jahre 1438 und 1439. Die Männerstimmen wechseln, neue kommen und gehen, frühere treten wieder ein.

1440. Jan. heißt die Liste: 1) Egidio l'enfant, 2) Ric. herbare, 3) Alf. Zamoren, 4) Andr. de Francomonte, 5) Gerardus le gay, 6) Petr. Grossecapite, 7) Joh. Hurtault, 8) Joh. Postelli, 9) Rud. Gueroult; seit Oct. 1438, später auch Mirelibra genannt, 10) Clem. lagache seit Aug. 1439, 12) Ludovico Bernardi, und dann wird beigesetzt: et pro duobus pueris Johanne, Petro. Diese Namen bleiben bis Mai, wo Andr. de Francomonte abgeht. Ich halte diesen Ludovico Bernardi für den puer, welcher seit Jan. 1438 kurzweg Ludovicus genannt worden war, und wegen Mutation in die Reihe der Männerstimmen mit 5 fl. eintritt. Er fehlt bereits im Nov. 1440, so daß Nov., Dec. 1440, sowie Jan. und Febr. 1441 nur mehr 9 Sänger und 2 Knaben verzeichnet sind. Im März erscheint Andr. de Francomonte wieder, verschwindet aber definitiv mit Dec. 1445.

1441. April fehlen die beiden Knaben Petrus und Johannes, scheinen jedoch als Johannes de Viseto (Febr. 1442 auch Foulzini genannt) und Petrus de Bomalia (Oct. 1442 auch longi genannt) sich als Männerstimmen entpuppt zu haben. (Vgl. Arch. s. p. unter 27. Aug. 1442). Im August des gleichen Jahres verschwindet l'enfant für immer aus der Sängerliste, und es liegt die Vermuthung nahe, daß unser Egidius Flannel alias l'enfant, nachdem er Grenon's Knaben aus Frankreich geholt hatte (1425) im Oct. 1437 den Versuch machte nur Italiener auszubilden. Als auch diese mutirt hatten, und er entweder im Aug. 1441 starb, oder die Hoffnung auf Erfolg aufgebend, die Kapelle verließ, scheint nochmals eine Bemühung zur Heranbildung von Knaben gemacht worden zu sein. Die schon oben erwähnte Entschließung der apostol. Kammer vom 27. Aug. 1442 schnitt jedoch weitere Bemühungen ab, und bis zum heutigen Tage ist es leider in der päpstlichen Kapelle nicht mehr unternommen worden, die obersten Stimmen durch Knabensoprane ausführen zu lassen.

S. 89 (siehe oben S. 443) finden wir Petrus im Jahre 1458 als Kanonikus und Kunstgenossen du Fay's in Besançon.

Folgende Notiz über diesen zweiten Versuch, Knabenstimmen in der päpstlichen Kapelle zur Geltung zu bringen, soll diesen Paragraph beschließen.

1442. 27. Aug. *(Arch. s. p., tom. 20, fol. 193b)* Eugen IV.; datirt Rome, Universis... noticiam deducimus, quod in libris et registris camere apostolice in quibus cantores capellani Ss^mi...annotantur pro habendis pecuniis prout provisione cujuslibet mensis reperitur, quod de mense Augusti anni a Nat. Dni 1436 fuerunt soluti 60 flor. de camera pro 12 cantoribus, videlicet 5 flor. pro quolibet, ... quorum cantorum nomina sequuntur: Guills dufay, egidius lenfant, *alias* monamy, guills de malbecque, Ric. herbare, Joh. marsille, henricus de fundis, Alfonsus zamorensis, Andreas de francomonte, gerardus le gay, petrus grossicapitis et Joh. Hurtault. Et subsequenter in dictis libris et registris de anno D. 1437 et 3. Oct. ejusdem anni etiam reperitur, quod pro predictis 11 cantoribus incipiendo ab egidio lenfant fuerunt soluti 55 fl. pro provisione dicti mensis Octobris, 5 flor. pro quolibet; et pro 4 pueris, videl. guillelmo, petro, johanne et Ludovico fuerunt soluti flor. 10, videlicet $2^1/_2$ pro quolibet hujusmodi puerorum pro eorum provisione dicti mensis. Et ante praedictos 1437 in hujusmodi libris et registris post hujusmodi cantores, qui quolibet mense pro eorum provisione descripti sunt, non reperiuntur dicti pueri descripti nec aliquis eorum descriptus, sed deductis 1437 et die 3. Oct. primo et non ante pro eorum provisione et similiter pro mense Novembri, Decembri et Januario sequentibus descripti et salariati reperiuntur, ut dictum est, videlicet $2^1/_2$ flor. pro quolibet dictorum puerorum.

Bei Moroni *(Dizionario Bd. 25, S. 15 und Bd. 22, S. 184)* findet sich die Notiz, daß Eugen IV. in Florenz 1435 eine Domschule für Knaben im Alter von 10—15 Jahren gründete, in welcher Grammatik, Gesang und Altardienst gelehrt wurden. Die Einkünfte derselben wurden von der Wollwirkerzunft verwaltet, und 1439 ihr neue Privilegien zugesichert. Jedenfalls steht die Herbeiziehung von Knabenstimmen für die päpstl. Kapelle (1437) mit diesem Florentiner Institut nicht außer Zusammenhang, und Eugen IV. trifft die geringste Schuld, wenn diese Anordnung nicht auch in Rom zur Durchführung gelangte. Es wird hier zutreffen »*Italia respinge l'arte settentrionale*«, wie sich ein neuerer italienischer Kunsthistoriker kurz über die italienische Kunstübung im 15. Jahrhundert ausdrückt.

Das kurze aber kostbare Resultat der langen archivalischen Nachweise für die Person des Guillelmus du Fay ist demnach: daß derselbe im December 1428 mit einer Bezahlung von *4 flor. auri de camera* als päpstlicher Sänger unter Papst Martin V. eintrat, bereits nach einem Jahre mit 5 flor. notirt ist, von Papst Eugen IV. im Genuß mehrerer unbedeutender Benefizien in Cambrai und Laon bestätigt wird, vom August 1433 bis Juni 1435 abwesend war, von diesem Monat ab vermöge der Anciennität unter den ersten der Kapelle steht, und im Juni 1437 dieselbe definitiv verlässt, nachdem er ein Kanonikat an der Kathedrale zu Cambrai erhalten hat.

Während uns in den zwei Paragraphen die biographischen Notizen, welche aus zwei unschätzbaren Archiven bisher gezogen wer-

den konnten, beschäftigten, sollen in den folgenden überreiche Quellen für die Kompositionen des Wilhelm du Fay erschlossen werden.

§ III. Bibliographisches Material aus dem Archiv der päpstlichen sixtinischen Kapelle im Vatikan.

Kapelle nannte man im Mittelalter jeden zum Gottesdienste bestimmten und innerhalb der Paläste von kirchlichen oder weltlichen Fürsten angebrachten und würdig geschmückten Raum, zum Unterschiede von öffentlichen Kirchen (Kathedral-, Pfarr-, Filialkirchen). Man unterscheidet öffentliche Kapellen, in welchen zu bestimmten Zeiten öffentlicher Gottesdienst gehalten, namentlich die Messe gelesen wird, und Privatkapellen (Oratorien), welche für den Privatgottesdienst einer bestimmten Person oder Familie errichtet sind.[1]

Solche Kapellen wurden von Fürsten, Königen, Kaisern, Bischöfen, Cardinälen, Päpsten so fundirt, daß Cleriker, Priester, Sänger, Instrumentalisten und Altardiener unter Zuwendung von Benefizien, Stipendien etc. entweder ausschließlich dieser Kapelle zu dienen hatten, oder durch diese Dienste einen Zuwachs für leiblichen Unterhalt gewannen.

Die päpstliche Kapelle, als Privatinstitut des katholischen Kirchenoberhauptes, bildete sich in *Avignon*, dem Sitze der Päpste von 1309—1377, aus französischen Elementen, nach französischer Weise, mit französischem Geschmack, und wurde auch nach der Rückkehr derselben in gleichen Formen, aber mit häufigem Wechsel der Personen und Nationalitäten bis Ende des 16. Jahrhunderts beibehalten; von dieser Zeit ab erhielten und behaupteten die Italiener das ausschließliche Recht, Mitglieder der päpstlichen Kapelle zu sein.[2]

Die Sängerkapelle folgte dem Papste auf seinen längeren Reisen, sie hielt ihr tägliches officium divinum und die gesungene Conventualmesse zu Rom in den Kapellen, welche in den Residenzen des Vatikan, bei *S. Peter* oder bei *S. Giovanni*, »*dodici Apostoli*« oder später bei *S. Marco* etc. als »päpstliche Kapelle« galten.

---

[1] Siehe Kirchenlexicon, Herder, Freiburg, Art. *Bethaus* von Buß, *Thomassin, vetus et nova disc.* P. I. L. 11, c. 92, *van Espen, jus eccl. univ.* II, 16, 2 § 7, *Binterim*'s archäolog. Werke und ähnl.

[2] Ich fühle wohl, daß diese allgemeinen Behauptungen gegenüber landläufigen Anschauungen, als ob die römische *schola cantorum* bei der Rückkehr der Päpste mit der avignonesischen Sängerkapelle verschmolzen worden sei, auch bewiesen werden müssen; bitte aber den freundlichen Leser um Geduld, bis in folgenden Heften auch darüber Dokumente producirt werden können.

Erst unter Sixtus IV. (1471—1484) wurde die unter dem Namen »sixtinische Kapelle« bekannte, später durch Michelangelo's Malereien so berühmt gewordene Räumlichkeit im Vatikan der regelmäßige Ort für die täglichen Gesangsoffizien der seitdem »sixtinische Kapelle« benannten Körperschaft, deren Mitglieder die Rechte und Privilegien von »familiares« und »commensales« des Papstes beibehielten, obwohl sie nur bei außerordentlichen Gelegenheiten und an gewissen Festtagen bei den päpstlichen Mahlzeiten den Gesang zu besorgen hatten.[1]

Das gegenwärtige Archiv der »sixtinischen Kapelle« enthält in seinen musikalischen Schätzen von Guill. du Fay nur äußerst wenig, nämlich die von Baini (später Kiesewetter, Ambros etc.) aufgeführten Messkompositionen.

Da seit Baini Niemand mehr Gelegenheit hatte, die Schätze des päpstlichen Kapellenarchivs mit eigenen Augen zu sehen und die einzelnen codices genau zu studiren und zu excerpiren[2], so hat man nie beachtet, daß Cod. 14, welcher diese Arbeiten du Fay's enthält, nicht vor dem Jahre 1481 kopirt worden ist. Man müßte nur die wegen der durchweg gleichen Schrift, welche die vergrößerte Form der Petrucci'schen Typen hat, unwahrscheinliche Annahme aufstellen, daß mehrere bei der Plünderung des Archivs 1527 zerstreute Theile verschiedener Codices unter Innocenz XIII. (1722) in den gegenwärtigen Folioband Nr. 14 zusammengebunden worden seien.

Eine genaue Beschreibung dieses ältesten Codex polyphoner Musik im päpstlichen Sängerarchiv ist daher am Platze.

Der Folioband enthält 169 Blätter auf Handpapier, der Einband und das Titelblatt stammen von 1722, in welchem Jahre der Codex (leider ohne nähere Bemerkungen über seine Vorgeschichte) unter

[1] Die Annahme derjenigen, welche die Bezeichnung »sixtinische Kapelle« von den fundamentalen Reformen ableiten, welche Sixtus V. in der Bulle »*In suprema militantis ecclesiae cathedra*« vom Jahre 1586 anordnete und durchführte, hat sehr viel Wahrscheinlichkeit für sich; der officielle Name in den Dokumenten der Archive ist übrigens regelmäßig »*cappella pontificia*«.

[2] Van der Straeten theilt in Bd. VI, S. 462 u. folg. den Inhalt einzelner codices nach dem im Jahre 1863 verfaßten Prachtkatalog mit, welcher aber nebenbei bemerkt so von Fehlern strotzt, so grenzenlos ungenau und mit so himmelschreiender Unkenntniß von Namen aus der Musikgeschichte abgefaßt ist, daß er das Feuer verdient. Hätte man sich wenigstens an den von Baini für seine Studien verfertigten Katalog gehalten! Ob der Schreiber dieser Zeilen so glücklich sein wird, sein umfangreiches Material in Form eines »thematisch musikalischen Kataloges der päpstlichen Kapelle« als eine ganze Serie von »Bausteinen für die Musikgeschichte« zu veröffentlichen, hängt von Umständen ab, die sich kurz gesagt um den Kostenpunkt drehen.

Innocenz XIII. »restaurirt« wurde. Er ist noch gut erhalten, die Tinte hat keine Note zerfressen; die Initialen, mehr noch die wenigen Miniaturen und Bilder sind plump und unschön,[1] während die Codices mit gregorianischem Choral von Nr. 1—12, besonders Cod. 2, 3, 5, 6 mit klassischen Miniaturen, Arabesken und Initialen geziert sind.

Auf Fol. 2b steht ein *Kyrie paschale* 4stimmig ohne Autorangabe,
Fol. 4b Kyrie tempore paschali 4stimmig ohne Autorangabe.

Fol. 5b—9. Ein *Kyrie* und *Gloria* ohne Titel mit dem Thema der Melodie für Muttergottesfeste (im K ist eine Madonna mit Kind, vor welcher ein bartloser Mann mit zum Gebete gefalteten Händen kniet); der Name des Komponisten ist mit gothischen Lettern deutlich geschrieben: Jo. Wreede brugen[2]. Im *Gloria* stehen die damals bei Marienfesten üblichen Einschaltungen, besser Paraphrasen des liturgischen Textes.

Fol. 9b—12 ein *Gloria* 4 voc. ohne Autorangabe mit den Paraphrasen, also *»de beata Virgine«*.

Fol. 12b—25a *Kyrie, Et in terra, Patrem* und *Sanctus* über *Ave Regina coelorum* 4 voc. Von Gaspar[3]. Da dieser nicht vor 1481 nach Rom kam, und seine Kompositionen vor der du Fay's steht, glaubte ich annehmen zu dürfen, daß Cod. 14 nicht vor 1481 kopirt wurde.

Fol. 25b—38a du Fay: *Kyrie, Gloria* und *Credo* 4 v. mit dem Motto im Tenor: *»Se la face ay pal«*. (Siehe Kiesewetter, Geschichte, Nr. 5 der Beilagen.)

Fol. 38b—46 de domarto: Eine ganze Messe 4 v. mit Thema im Tenor: *»Spiritus Almus«*.

Fol. 46b—54 Vincenet. Eine ganze Messe 4 v. mit Tenormotto: *Aeterne rex altissime.*

Fol. 55b—63 Eloy, 5 st. Missa, im Tenor: *»Diserunt* (italienische Aussprache statt *dixerunt*) *discipuli«*.

Siehe Kiesewetter, Geschichte, No. 6 der Beilagen.

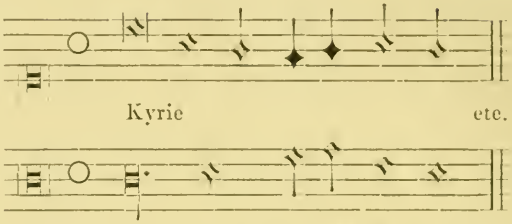
---

[1] Unbekleidete mythologische Figuren, schlecht gezeichnet, geschmacklos kolorirt, verunstalten den Band. Ein Amor (vor der Messe l'omme armé von Busnois stehend, fol. 104b) mit violetten Strümpfen »bekleidet«, mit der üblichen Waffe und verbundenen Augen an einen Baum gefesselt, erregt Lachen, aber noch mehr Betrübniß und Aerger über Narrenpossen in einem zum Kirchendienste bestimmten Buch.

[2] Vergl. hiezu van der Straeten, T. VI, p. 464, Anm. 2. Der Komponist heißt demnach *Jo. Wreede* aus *Brugge*, den *Spataro* (siehe Kiesewetter, Verdienste etc. S. 19) *Johannes de Ubrede* nennt; von Breede-Brusten, wie der van der Straeten vorgelegene Katalog schreibt, kann also nicht die Rede sein.

[3] Zweifelsohne Gaspar Werbeke, welcher mit diesem vollen Namen von 1481 bis April 1489 als päpstl. Sänger in Rom fungirte. Im Jahre 1501 kam er wieder zurück (als 17. unter 19 Sängern) und trat 1515 in die Bruderschaft des für Deutsche und Flamländer in Rom bei St. Peter noch heute bestehenden Campo santo. Vergl. zu diesen archivalischen Notizen van der Straeten, Band VI, S. 6 u. folg. Im Context schreibt er, daß Gaspar 1474 in Mailand war, im Dokument wenige Zeilen unterhalb steht 1463; wo ist der Irrthum oder Fehler?

Fol. 64b—74 ohne Titel und Autorangabe 4 st. Messe; die beiden Oberstimmen beginnen:



Fol. 75b—86. Du Fay, 4 stim. ganze Messe mit den Worten im Tenor: *Ecce ancilla Dni*[1] (siehe *Benedictus* bei Kiesewetter, Geschichte p. X. der Musikbeilagen).

- 86b—99. Regis. 4 stim. Messe über »*Ecce ancilla Dni.*«
- 99b—103. Du Fay, *Kyrie* und *Gloria* mit dem Tenor: *lome lome arme* 4 v., siehe Ambros, 2. Bd. 517—523, wo *Kyrie*, *Christe* und *Kyrie* abgedruckt sind

Fol. 104b—116 Busnois. 4 st. Messe mit dem Tenor: »*loume loume arme*«.
Fol. 117b—127 Regis. 4 st. Messe mit Tenor: *Dum sacrum mysterium*[2].
Fol. 127b—138 Caron. 4 st. Messe mit Tenor: »*lome lome arme*«.
Fol. 138b—149 V. faugues. 3 st. Messe mit Tenor: »*lomme arme*«; siehe Kyrie etc. bei Ambros, II. 524.
Fol. 149b—159 Ockeghem 4 st. Messe mit Tenor: »*De plus en plus*«.
Fol. 159b—169. Eine 4 st. Messe ohne Autornamen mit dem Tenor: »*puis que je vis*«.

Die zwei Bruchstücke, sowie die Messe: *Ecce ancilla* von du Fay, sind also die einzigen Ueberbleibsel der Kompositionen unseres Meisters, welche sich im sixtinischen Archive vorfinden, obwohl du Fay, wie aus den unten folgenden Dokumenten in Bologna und Trient hervorgeht, für Festlichkeiten, welche während seiner Mitgliedschaft in der päpstlichen Kapelle unter Martin V. und Eugen IV. stattfanden, mehrere Gesänge komponirte. Die Codices, welche polyphone Musik enthalten, (der älteste ist Cod. 14 sind nachweisbar nach 1480, und zwar mit Schablonen, welche manchmal Noten von 2 Centimeter Durchmesser darstellen, kopirt worden, und die Aeußerung von Ambros (II, 460) »über Musikbücher der päpstlichen Ka-

[1] Aus Houdoy (pag. 194, siehe oben S. 446, 4. Note) wissen wir, daß W. du Fay seine Messe *Ecce ancilla Domini* um 1463 erst komponirt hat, und in diesem Jahre durch seinen Kopisten in die Chorbücher zu Cambrai eintragen ließ. Ein neuer, kaum zu erschütternder Beweis, daß Cod. 14 der Cap. Sixt. jedenfalls nicht zur Zeit, als du Fay Mitglied der Kapelle war, und auch nicht vor 1463 geschrieben ist.

[2] Nur *Cantus* und *Bassus* haben den liturgischen Text ohne Beimischung. *Tenor* z. B. singt: dum sacrum mysterium cerneret Johannes Kyrie leyson; milia

pelle, welche zwischen 1447 und 1455 geschrieben sind«, wobei er besonders die im Cod. 14 enthaltene Messe von *V. Faugues* namentlich nennt, entspricht nicht dem Thatbestande.

Daß aber unter Nicolaus V., sogut wie unter Martin V., Eugen IV. und den späteren Päpsten Calixt III., Pius II. u. s. w. der polyphone Styl neben dem Fauxbourdon in der sixtinischen Kapelle üblich war, erhellt nicht nur aus der oben S. 419 mitgetheilten charakteristischen Aeußerung des Cardinals Capranica, sondern auch aus der Herbeiziehung der Knabenstimmen und aus den übrigen Kompositionen du Fay's und seiner Zeitgenossen bis 1474, welche in den folgenden Paragraphen zur Besprechung kommen.

§ IV. Biographisches und bibliographisches Material aus dem Kapitelsarchiv von St. Peter in Rom.

Unter den Kostbarkeiten dieses Privatarchives, das dem Schreiber dieser Zeilen durch die rühmenswerthe Huld des Hochw. Kapitels der Petersbasilica in liberalster Weise für seine Studien geöffnet wurde, wobei die Archivare *Don Pietro Wenzel* und *Don Giov. Batt. Silvestri* an Entgegenkommen und Freundlichkeit sich gegenseitig überboten, soll uns hier vorzugsweise der Pergamentcodex B 80 beschäftigen, welcher im Katalog als »*Liber Missarum musicae antiquus in cantu figurato*« aufgeführt ist.

Zwei verschiedene Hände arbeiteten an dem wohlerhaltenen, 249 Blätter starken Quartbande; der spätere Kopist schrieb von Fol. 144 b ab, die Notenformen sind wie die späteren Petruccischen ◇ ◇ und kleiner als die von Cod. 14 der sixtinischen Kapelle. Den Hauptinhalt bilden Hymnen, Messen, Theile derselben und einige Motetten zu 3 und 4 Stimmen. Die wenigsten Numern tragen den Namen des Komponisten, nur Fol. 31 b ist Josquin mit *Dñe non secundum* (siehe Eitner, Bibliographie, etc. S. 518 aus Petrucci 1503), Fol. 100 die auch in Cod. 14 der Sixtina befindliche Messe »*lomme lhomme arme*«, hier mit *P. Caron*[1] gezeichnet, ein 3 stim. *Kyrie* von Egidius cervelli, und ein 3 stim. *Et in terra* von P. de domarto, also wahrscheinlich: Petrus de domarto.

milium christe christe leyson. Im *Contratenor* einmal: Michael Archangelus tuba Kyrie leyson cecinit; ähnlich im *Gloria*.

[1] Houdoy nennt *Caron* auf S. 84 unter Klammer Ph., also Philippus; demnach würden die Cambraier Notizen und die Angabe des Cod. B. 80 zusammenstimmen. Wie *Fétis* zum Taufnamen *Firmin* kommt? Wahrscheinlich durch *Tinctoris* (siehe oben S. 404), der auch von einem Guillermus Faugues schreibt, während die meisten Dokumente von einem *Vincenz Faugues* reden.

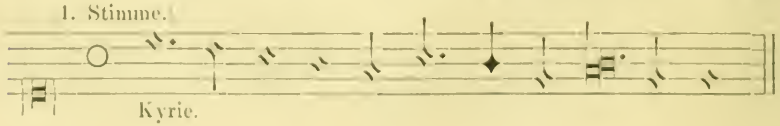
Interessant aber sind zwei Kompositionen, welche, obwohl ohne Autornamen, dennoch in Folge des Textes auf den Komponisten schließen lassen, nämlich: Fol. 24b auf Guillelmus du Fay und Fol. 26b auf Loyset compere.

Die 1. musikalische Beilage enthält die Originalnoten des zweitheiligen Tonsatzes, sowie die Auflösung des ersten in jetzt gebräuchlicher Partitur, nebst Reduction auf moderne Schlüssel und Tactverhältnisse.[1]

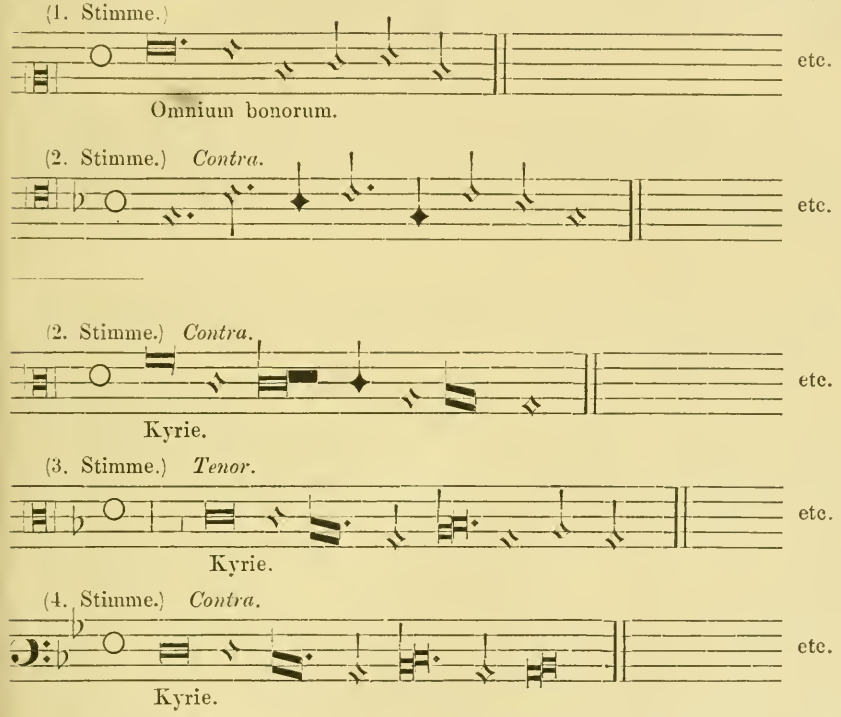
Man vergleiche nun das in Beilage 2 abgedruckte authentische Testament du Fay's, in welcher die oben (S. 444) im Auszuge aus Houdoy mitgetheilte Bestimmung sich vorfindet: »Wenn die Agonie eintrete, sollen acht Chorsänger kommen, und an seinem Bette mit halblauter Stimme den Hymnus Magno salutis gaudio, dann die Altarknaben mit ihrem Meister und zwei Choristen jene Motette singen, die er unter dem Titel: »Ave regina coelorum« komponirt habe«, — und man wird mein Erstaunen und die freudige Ueberraschung begreifen, als mir im Archiv von St. Peter diese merkwürdige Komposition, gleichsam der »Schwanengesang« Wilh. du Fay's mit dem vollständigen, unleugbar die Intentionen des Komponisten ausdrückenden Texte zu Händen kam.[2]

[1] Das *miserere tui labentis du Fay, peccatorum ruat in ignem ferrorum* im Cantus übersetze ich: »Erbarme dich des sterbenden du Fay *labi* dahinwelken, also *labitur aetas*), er stürze in das Reinigungsfeuer der Sünder«. *Ignis ferrorum*, im Gegensatze zu *ignis gehennae*, dem unauslöschlichen, ewigen Feuer, ist also das »*Fegfeuer*«, um das du Fay zur Abbüßung der lässlichen Sünden und Sündenstrafen demüthig bittet. Im *Tenor* heißt es ausdrücklich: *ne damnemur*, ähnlich wie im »*Dies irae*« beim Satze »*ne cadant in obscurum*«. Aus den Worten: »*jura ut in mortis hora nostra sint corda et ora*« folgt auch Sehnsucht des flehenden du Fay nach einer glückseligen Sterbestunde, ähnlich der Bitte in der kirchlichen Litanei »*A subitanea et improvisa morte, libera nos Domine*«.

[2] Unmittelbar vor dieser Motette von Fol. 9b—23b steht eine Messe ohne Autorangabe, in welcher der Tenor vom 3. Kyrie an immer die Worte *Ave regina coelorum* laudamus te, benedicimus te, *ave Domina angelorum* u. s. w., also den liturgischen Text der seit Jahrhunderten in der katholischen Kirche beim Brevier für die Zeit von Lichtmeß bis Gründonnerstag vorgeschriebenen marianischen Antiphon 2. unter vier zwischen den Meßtext hineinsingt. Ist sie auch von du Fay? Das Thema freilich ist verschieden, die Anfänge des 1. Kyrie sind folgende:



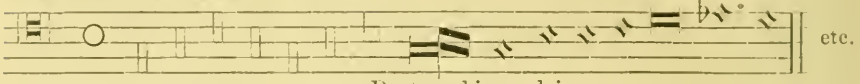
Von sehr bedeutendem historischen Interesse ist endlich in unserem Codex noch eine umfangreiche Komposition, als deren Autor laut Text sich »*loizet compere*« herausstellt. Durch dieselbe ist uns ein aus dankbarem Herzen kommendes Andenken an seine Lehrer und Kunstgenossen überliefert, dessen Erwähnung kein Musikhistoriker in Zukunft unterlassen wird. Die vier Stimmen haben folgende Anfänge[1]:



Wenn diese Vermuthung sich einmal bestätigen sollte, so haben wir in dieser Messe ein prächtiges Beispiel für Mutation und *musica ficta*; 1) Transposition zur Oberquarte im Tenor, 2) Transponirung der Transponirung im Baß (siehe Ambros III, 87), sowie das Dokument für die von Martin Franc dem du Fay und Binchois zugeschriebene Kunst: *de faire frisque concordance en haute et en basse musique, en feinte, en pause et en muance.*

[1] Der vollständige Text (Variante desselben siehe unten § VI Bibliothek in Trient, Cod. 91) lautet: »(*1. Stimme*) Omnium bonorum plena, Virgo parensque serena, que sedes super sidera, pulcra prudens et decora. Nullius manu formata nullus tibi comparari potest certe nec equari. Cui voce angelica dictum est Ave maria. Turbata parum fuisti, sed consulta respondisti. Dulcis fuit responsio data celesti nuncio, per quam statim concepisti natum dei et portasti illum necnon peperisti; et post partum permansisti virgo pura et nitida Virgoque immaculata. 2. Theil. Pro miseris peccantibus, a deo recedentibus funde preces ad filium pro salute canentium. Et primo pro G. du Fay, pro quo me mater exaudi; pro

3. Stimme. *Tenor.*



De tous biens plaine.

4. Stimme. *Contra.*

Assistens a dextris patris.

Eine Periode Okeghem sollte man demnach nicht als zweite bezeichnen, da die sogenannte erste Periode Dunstable, Binchois, du Fay, dussart, busnois, caron ganz nahe bei Okeghem und seinen Schülern liegt; diese Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts

---

P. dussart, busnois, caron, georget de brelles, cimbalis tui honoris, ac okeghen, des pres, corbet, hemart, faugues et molinet atque regis omnibusque canentibus, scilicet me loizet compere orante. Quorum memor Virgo vale semper Gabrielis ave. Amen.

2. *Stimme:* Omnium bonorum plena, Virgo parensque serena, que sedes super sidera, pulcra prudensque decora, assistens a dextris patris coeli, terre plasmatoris, in vestitu de aurato — nullius manu formata, — dulcis fuit responsio data, per quam statim concepisti natum dei, et portasti illum necnon peperisti; et post partum permansisti virgo pura et nitida virgoque immaculata. 2. Theil. Pro miseris peccantibus a Deo recedentibus funde preces ad filium pro salute canentium. Et primo pro G. du Fay, pro quo me mater exaudi; tinctoris ac okeghen, despres, corbet, hemart, faugues et molinet omnibusque canentibus, scilicet me loizet compere orante pro magistris pura mente; quorum memor Virgo vale.

3. *Stimme:* De tous biens plaine — nullus tibi comparari potest. Dulcis fuit responsio data, per quam statim concepisti, omnium bonorum plena, peccatorum medicina, cuius proprium orare est. 2. Theil. Et primo pro G. du Fay, pro quo me mater exaudi, — tui honoris; okeghen, de pres, quorum memor virgo vale semper Gabrielis ave. Amen.

4. *Stimme:* Assistens a dextris patris coeli terreque plasmatoris. Turbata parum fuisti, sed consulta respondisti. Dulcis fuit responsio data, per quam statim concepisti natum dei, et portasti illum, virgo pura et nitida virgoque immaculata, omnium bonorum plena, peccatorum medicina, cuius proprium orare est. 2. Theil. Et primo pro G. du Fay, pro quo me mater exaudi, ac Okeghem, des pres, quorum memor virgo vale.«

Louis Compère starb am 16. Aug. 1518, konnte also den 1474 verschiedenen W. du Fay wohl zum Lehrmeister gehabt haben. Bei »*cimbala tui honoris*« wäre ich geneigt, das Wort *cimbala* mit »Instrumentalisten« zu übersetzen. Ueber *Compère* siehe den Art. bei Fétis. Baini hat das in den Diarien der sixtinischen Kapelle vorfindliche »*monsieur mon compère*« auf *Louis compère* bezogen, aber mit Unrecht. Der vom Punktator *Charle d'Argentille* so bezeichnete ist *Anton Loyal* alias *Normant*, welcher 1530 und 1540 Kapellsänger war; mehr darüber in späteren »Bausteinen«.

haben du Fay gekannt, seine Lehren und Kompositionen studirt, ihn als ihren »Stammvater« verehrt.

Seine Kompositionen unterscheiden sich sogar gegenüber denen des letzten Drittels des 15. Jahrhunderts durch größere Einfachheit und rhythmische Wohlgestalt in den Einzelstimmen.

§ V. Bibliothek des Liceo musicale und der Universität in Bologna.

Die großartigste und reichhaltigste Musik-Bibliothek der Welt ist mit Bezug auf Manuscripte und Drucke des 16. und 17. Jahrhunderts jene von *P. Martini* angelegte, jetzt dem Municipium in Bologna gehörige Sammlung, welche durch den musterhaften Fleiß, die ängstliche Gewissenhaftigkeit und beispiellose Ausdauer des im Jahre 1881 verstorbenen Bibliothekars *Gaetano Gaspari* wohl geordnet und mit einem vorzüglichen, leider unfertigen Zettelkatalog versehen, im dortigen Musikconservatorium aufbewahrt ist. Der Nachfolger Gaspari's, *Caval. Enrico Parisini*, arbeitet, soweit ihm die Professur am *Liceo musicale* Zeit übrig läßt, mit Pietät an dem begonnenen Werke seines Vorfahrers weiter.

Während des Druckes vom 2. Bande der Musikgeschichte lernte *Ambros* diese Bibliothek kennen und benutzte sie auch fleißig im 3. Bande. In der Einleitung (III. B. S. 18) schreibt er: »Der Codex Nr. 37 im *Liceo filarmonico* zu Bologna enthält ein schwarz notirtes, der Schreibart nach etwa Binchois, Brasart u. s. w. verwandtes Credo (*Patrem omnipotentem*), welches mit dem Namen *Tapisier* bezeichnet, wohl jenem *Tapissier* angehören dürfte, den Martin le Franc zusammen mit *Carmen* und *Cesaris* das »Erstaunen von Paris« nennt, sowie auch derselbe Codex von *Carmen* zwei Motetten enthält.[1]

S. 144 a. a. O. bemerkt er, daß dieser Codex aus Piacenza stammt, S. 145 weist er auf die bald zu besprechende Cantate du Fay's zu Ehren des Papstes Eugen und Kaisers Sigismund hin, S. 453 zählt er die englischen Komponisten auf, welche im Codex vertreten sind, nämlich *Jo. Dunstaple*, *Gervasius de Anglia*, *Jo. Benet*, *Anglicus* (*Zacarias* ist nicht als *Anglicanus* bezeichnet) und den bereits von Burney erwähnten *Lionel Power*, der im Cod. 37 einmal auch »*Leonelle polbero*« heißt, und in den Trienter Codices (siehe § VI) noch öfter vorkommt.

S. 186 gibt Ambros das Namenregister der Meister, welche in

[1] Bei *Carmen* hat sich Ambros geirrt, wie aus der unten folgenden alphabet. Liste der Autoren hervorgeht.

Cod. 37 enthalten sind: Gaspari hat nach der etwas flüchtigen Durchsicht des kostbaren Codex von Seite unseres deutschen Musikhistorikers und auf dessen Veranlassung eine minutiös genaue Beschreibung des Inhalts nach Textanfängen, Thematen und Namen verfaßt und in der Bibliothek hinterlegt. Aus dieser gewissenhaften Arbeit theile ich die Namen in alphabetischer Ordnung mit, unter Beifügung der Zahl ihrer in schwarzer und rother Notation aufgezeichneten Kompositionen. Es sind folgende: Jo. Alani (1), mit Bezeichnung de Anglia (4), Anonymi (2), Fr. Anton de civitato (5), Anthonius Romanus (6), Baudet Cordier (2), Benenoit (1), Binchois (6), Bosquet (1), Jo. Brasart (8), Briquet (1), Jo. Ciconie (18), Cursor (1), **du Fay (62)**, Jo. Dunstaple (4), Feragut (6), P. Fontaine (2), Jo. Francho (1), Ar. de Futtis (1), Jo. Franchois de gemblaco (6), Gervasius de Anglia (1), Grenon Nicolaus (3), Grosin (3), Lantius A. de (17), Lantius Hugo de (7), le grant Guilheme (2), Leonelle (3, eine davon mit Beisatz polbero), Jo. de lymburgia (48), Loqueville R. (5), Lovanio (1), De Luca (1), Matheus de Brixia (1), Micinella (1), Christoferus de monte (2), N. Natalis (1), Passet (1), Jo. Reson (1), Jo. Rondelly (1), P. rubeus (1), Hubertus de Salinis (8), Joann. de sarto (2), Tapesier (1), Tomas fabri, scolaris Tapesier (1), Gilet Velut (4), Jac. Vidue (1), N. Zacarie a dognivento, Zacaria Rosetta, Zacaria scabroso, Zacaria du Vilage.

Auf S. 510 endlich beutet Ambros einzelne Texte dieses Codex in glücklicher Weise aus, um darzuthun, wie »Staatscantaten und Festgesänge um 1100« üblich waren.

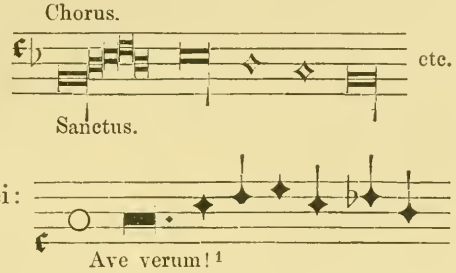
In vorliegender Studie sollen uns jedoch vorzüglich die 62 Kompositionen du Fay's, soweit sie in ihren Texten historisches Material bieten, beschäftigen. Nach der Numerirung von Gaspari sind von du Fay folgende Kompositionen, zu denen ich die ersten Noten der Oberstimme in Klammern beifüge:

1) Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus zu 3 Stimmen (1. Kyrie *d c h e d c*).

2) Kyrie, 3v. (*d a a g f e*).[1]
3) Sanctus, 3v. (*a h a g f e*).
4) Qui tollis, 3v. (*a h a g f e*).
5) Et in terra pax *a h a g f e*).
6) Patrem omnipotentem, 4v. (*a h a g f e*).

[1] Diese 5 Numern sind eigens gezählt obwohl sie augenscheinlich eine Meßkomposition bilden), da sie von anderen Kompositionen untermischt auf verschie-

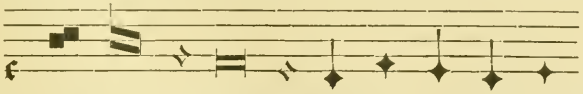
7) Patrem omnipotentem, 4v. (*a g f e e d cis*).
8) Kyrie, 3v. (*a h d c h d*).
9) Kyrie in dominicis diebus, 3v. (*d e d c h*).
10) Kyrie »fons bonitatis«, 3v. (*g a h c a g h*).
11) Kyrie in semidupl., 3v. (*g d f e d e f g*).
12) Sanctus, Benedictus und Agnus Dei (*c e f e d c*).

13) 

14) Et in terra, 4v. (*c h a g f e*); siehe Trient Cod. 87.
15) Patrem omnipotentem, 4v. (*c h a g f e*); siehe Trient Cod. 87.
16) Introitus zu Ehren des hl. Apostels Jacobus: Nimis honorati sunt, 3v. (*g a b g*) mit folgendem Kyrie (*d f f e d*).
17) Et in terra pax, 3v. (*c g a g c*) in schwarzer Notation; das gleiche zu Trient in weißer Notation.
18) Hispanorum clarens stella, 4v. (*a h c h a*).
19) Patrem, 3v. (*a a h a g f e*).
20) In omnem terram, 4v. (*a f e f*).
21) Sanctus, 4v. (*a h c h d*).
22) Agnus Dei, 4v. (*h g c h a*).
23) Postcommunio: Vos qui secuti, 3v. (*d f g a*).[2]

---

denen Blättern stehen, nämlich auf Fol. 16, 20, 22, 34 und 36. Bei Nr. 4 ist als Motiv mit Sopranschlüssel beigefügt:



(also schwarze und weiße Note, während bei Nr. 5 nach den 10 schwarzen Noten zwei rothe folgen.)

[1] Während der *Chorus* den liturgischen Text des *Sanctus* und *Benedictus* singt, haben zwei Stimmen (*Duo*) die Worte: Ave verum corpus, natum de maria virgine, vere passum immolatum in cruce pro homine, cujus latus perforatam vero fluxit sanguine; esto nobis praegustatum mortis in examine. O clemens, o pie, o Jhesu fili Marie. Unwillkürlich kommt dem Musiker Mozarts Komposition über diesen Text in den Sinn; aber Parallelen sind unmöglich.

[2] Die Numern 16—23 gehören zum *officium Apostoli Jacobi;* bei 20 ist den zwei Stimmen der Beisatz gegeben: Si trinum queras a summo tolle figuras et

24) Kyrie faulx bourdon, 2 et 3voc. (*c c d c a*).

25) Et in terra für zwei 3stimmige Chöre; der 1. Chor beginnt mit Et in terra, die unterste Stimme ist mit weißer, die oberste in schwarzer Notation geschrieben (*d e d h c d*), der 2. Chor antwortet mit laudamus te, der 1. benedicimus te etc., alternirend bis zum Schluß.

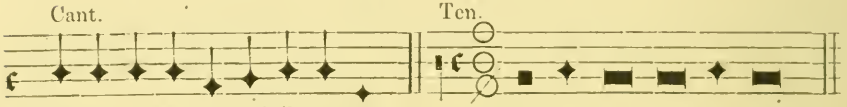
26) Et in terra, 3v. (*c h a g* mit dem Beisatz: Ad habendum triplum fuga duo tempora. Tenor und Contratenor »ad modum tube« lauten immer etc. siehe unten Cod. 90 in Trient.

27) Kyrie, 3v. (*a a c d g f e*).

28) Et in terra, 3v. (*g g a b a g*).

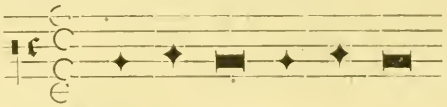
29) Patrem, 3v. (*a b a a g f g g*).

30) Et in terra de quaremiaux(?) 3v.



Et in terra pax hominibus etc.

Bei »Qui tollis« sind die Tactzeichen:



31) Magnificat, 3v. (*f g a h c a f*).

32) Supremum est[1] 3v. (*g e f g a*) au faulx bourdon; Festgesang, vor der Krönung Sigismund's zum römischen Kaiser durch Papst Eugen IV. in Rom (31. Mai 1433) verfaßt. Jedenfalls ist die Komposition nicht vor 1431 gemacht, auch wohl nicht nach 1433, denn rex wäre Beleidigung gewesen, nachdem Eugen ihn zum *imperator* gekrönt hatte.

simul incipito dyatessaron in subeundo, also ein fauxbourdon in Quarten, erinnernd an das »sogenannte« Hucbaldische Organum; in Terzen resp. Sexten umgewandelt, heute noch in der Sixtina üblich.

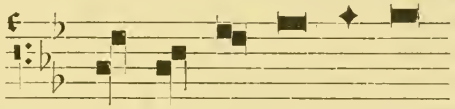
[1] Der ganze Text lautet: Supremum est mortalibus bonum pax, optimum summi dei bonum. Pace vero legum prestancia viget atque recti constancia. Pace dies solutus et letus nocte sompnus trahitur quietus. Pax docuit virginem ornare, auro comam crinesque nodare. Pace vivi psallentes et aves patent leti collesque suaves. Pace dives pervadit viator tutus, arva incolit arator. O santa pax diu exspectata, mortalibus tam dulcis tam grata; sis eterna, firma, sine fraude, fidem tecum semper esse gaude. Et qui nobis, o Pax, te dedere possideant regnum sine fine; sit noster hic pontifex eternus Eugenius et rex Sigismundus.

33) Isti sunt agni novelli (Choral) mit dem *Tenor*: Balsamus et munda cera, 4 v.[1]

34) Inclita stella, 4 v. Die 1. Stimme: »est fuga de se canendo de tempore perfecto et simul incipiendo et est concordans si placet absque contratenore« ist auf 6 Linien in schwarzer Notation geschrieben, ähnlich den Kompositionen des noch älteren Codex 87 der *Laurenziana* in Florenz (siehe über denselben Ambros III, 483 und oben die Notizen zu *Kade* über *Squarcialupo*).

35) Rite maiorem jacobum canimus, 3 v. (*a f a g*), ein Hymnus auf den Apostel Spaniens, den heil. Jacobus.

36) Gaude Virgo mater Christi, 4 v. Drei Stimmen haben die Noten auf 5 Linien ohne b, die 4. Stimme aber ist geschrieben:



37) Vergine bella, 3 v. (*d d d a h a g f e d*), die erste der Canzonen Petrarcas »le Vergini« betitelt; siehe auch Palestrina's 5 stimmige Kompositionen im 29. Bande der Gesammtausgabe seiner Werke.

38) Sancte Sebastiane, 4 v. (*a g f e d*), Gebet zu diesem Patrone gegen die Pest, um Abwendung derselben in Mailand.[2]

39) Par droit ie puis bien complaindre, 3 v. (*a a g f b*).

40) Ein Lobgesang auf Maria: Flos florum, fons ortorum, regina polorum, 3 v. (*c h a f g a*).

---

[1] *Agnus Dei* heißen jene wächsernen Lammbilder, welche der Papst im 1. und 7. Jahre seines Pontificates am Osterdienstag feierlich weiht, wobei von Seite der Sängerkapelle unter andern Antiphonen und Hymnen, welche sich auf den Tod und die Auferstehung Christi beziehen, auch obige Antiphon *Isti sunt* vorkommt. Du Fay besaß ein solches *Agnus Dei* als Präsent des Simon le Bretone und schenkte es zu einem Muttergottesbild. Heute noch werden diese *Agnus Dei* an Samstagen *gratis* an diejenigen Personen vertheilt, welche sich darum bewerben. Im Texte wird die Bereitung desselben angedeutet: »Balsamus et munda cera cum crismatis unda conficiunt Agnum.« *Tenor* ist zweimal geschrieben, das 1. mal mit der Vorschrift: Tenor dicitur de modo perfecto et tempore imperfecto simili modo retrogradendo, das 2. mal: Canon tenor dicitur per semi et eodem modo retrogradditur, accipiendo pro fine nigras. Uebrigens scheinen die beiden Schenkungen von *Agnus Dei*, welche im Testament du Fay's erwähnt werden, Goldmünzen gewesen zu sein, welche in Frankreich zu jener Zeit unter dem Namen *Agnus* oder *montones* (*moutons*) geprägt wurden und ein Lammbild als Gepräge hatten. Sicher ist bei dem testamentarischen Präsent an die Mutter seines Täuflings (*commatri mee, uxori Jacobi Hardi unum ex meis Agnis Dei de puro auro*) eine Goldmünze gemeint.

[2] ....tu de peste hujus modi me defende et custodi et omnes amicos meos .... tu mediolanus cives hanc pestilenciam si vis potes facere cessare .... Eine andere Stimme singt: O martir sebastiane, tu semper nobiscum mane etc.

41) Anima mea liquefacta est, 3 v. (*g h c d c d c*).

42) Introitus auf das Fest des heil. Apostels Andreas: mit italien. und latein. Text. Der Tenor singt: Andreas Christi famulus[1], die übrigen 2 Stimmen: »Apostolo glorioso da dio electo a evangelizare al popolo greco.«

43) Basilissa ergo gaude, quia es digna omni laude, Cleophe clara gestis a tuis de maletestis in Ytalia principibus magnis et nobilibus etc. Eine Erklärung dieses Festgedichtes auf die Familie *Malatesta* könnte nur nach Detailstudien über dieselbe möglich werden.[2] (*a g f e d*).

44) O gemma, lux et speculum, 4 v. (*a g a h a g f e*) ein Festgesang auf den heil. Nicolaus von Bari.

45) O beate Sebastiane, 3 v. (*c c h a g*): intercede .... ut a peste epidimie (?) et morbo liberemur. Amen.

46) Hymnus: Conditor alme siderum.
47) – – Criste redemptor omnium.
48) – – Hostis herodes impie.
49) – – Jhesu nostra redemptio.
50) – – Veni creator spiritus.
51) – – O lux beata Trinitas.
52) – – Urbs beata iherusalem.
53) – – Criste redemptor omnium.
54) – – – – – 4 voc.
55) – – Tibi Criste.
56) – – Ut queant laxis.
57) – – Aurea luce.
58) – – Exultet coelum laudibus.
59) – – Deus tuorum militum.
60) – – Sanctorum meritis (4 v.).
61) – – Iste confessor.

Diese 16 Hymnen (54 und 60 ausgenommen) sind zu 3 Stimmen komponirt, und zwar so, daß die erste Strophe mit den noch üblichen gregorian. Melodieen in fauxbourdon, die 2. Strophe im polyphonen Satze gesungen werden.

62) Prosa de nativitate domini: Regem regum intacte profudit (4 v.) (*g a g a c h g*).[3]

[1] Dabei die Bemerkung: Et dicitur bis, primo de modo perfecto et tempore imperfecto, secundo per terciam demptis primis pausis et nota sequente.

[2] Die bekannten Persönlichkeiten der Familie Malatesta am Anfange des 15. Jahrhunderts sind: Carlo und Pandolfo, beide »generali di s. chiesa«, sowie Carl der Jüngere, welcher um 1435 Pesaro dem Fortebraccio entriß, und von Eugen IV. als Lehnsherr bestätigt wurde.

[3] Ueber Prosen und Hymnen verweisen wir auf das seltene Werk: *Elucidatorium ecclesiasticum* commentirt von *Jud. Clichtoveus*, zu Basel bei Jo. Frobenius 1517 in Kleinfolio gedruckt. Die obige Prosa ist übrigens daselbst nicht angegeben.

Die sämmtlichen Kompositionen du Fay's in diesem Codex setze ich in die Zeit vor 1437, da die Texte sowohl, als der noch wenig entwickelte charakteristische Styl, ferner die übrigen im Codex vertretenen Komponistennamen, und endlich die Notation auf diese Periode hinweisen. Die schwarzen mit rothen Noten vermischt hören übrigens mit Blatt 79 auf und machen den schwarzen mit weißen (leeren) Noten Platz. Nur auf Blatt 110 und 243 sind schwarze, rothe und weiße (leere) Noten gebraucht.

Die Universitätsbibliothek in Bologna bewahrt in der *aula dei Manoscritti* unter No. 2216 einen Manuscriptcodex von 57 Blättern (114 Seiten), 40 cm hoch und 29 cm breit, mit der Aufschrift am Einband: *Kyrie et alia cum notis musicis. Cod. Saec. XV.*[1] Die fünf Linien sind roth, die Notation ist schwarz und weiß (vacua, statt der rothen), ein Umstand, der die Entstehung des Manuscriptes für die Zeit vor 1440 anzunehmen berechtiget.

Von G. du Fay (auch G. du ⊣⊢ y) sind:

1) (S. 9) Chirie, Christe, Chirie, 3 voc. (gleich mit No. 10 in Cod. 37 des Liceo music.).
2) (S. 32 und 33) Patrem omnipotentem, 3 v. (*d, cis, d, h*).
3) (S. 34—37) Patrem omnipotentem, 3 v. (*c ḣ a g fis e fis*).
4) (S. 36). Nur die Worte: Quod vetustas suffocat. Et ad vitam revocat. Nam se deus collocat in virgine Maria etc., ohne Musiknoten.
5) (S. 37) Verbum caro factum est, 3 v. (*f d c g f*).
6) (S. 38—41) Patrem omnipotentem, 3 v. (*c d* [weiß *h a*] *g a gis*)
7) (S. 41) Ave preciosa gemma, 2 v. (*g h c d*).
8) (S. 42 und 43) Sanctus, 3 v. (mit Thema wie No. 6).
9) (S. 43) Gaude flore virginali, 3 v. (*c e f g*).
10) (S. 44 und 45) Agnus Dei, 3 v. (*c* [weiß *h a*] *g d*); die Tenorstimme ist *Latenur* genannt.
11) (S. 44 und 45) Ave verum, 3 v. (*a g a h a*).
12) (S. 52—55) Patrem omnipotentem, 3 v. (siehe Cod. 37, Lic. Bol., No. 37).

---

[1] Die genaue Beschreibung dieses Codex verdanke ich der liebenswürdigsten Dienstfertigkeit des Advocaten *Leonida Busi* in Bologna, der mit ebensoviel Eifer als Kenntniß historisch musikalischen Studien obliegt, und für Italien das zu werden verspricht, was in Deutschland seine Standesgenossen Kiesewetter, Ambros u. ähnl. waren. P. Gio. Batt. Martini verfaßte zu diesem Codex, welcher ursprünglich im Besitze des P. Trombelli, General der regulirten Chorherren bei S. Salvatore in Bologna war und aus Brescia stammt, ein alphabetisches Register mit Anmerkungen.

13) (S. 54 und 55) Italien. Madrigal; Merce te chiamo o dolze anima mia, 2 v. (*g g e f f*).

14) (S. 56—57) Supremum mortalibus, 3 v. (siehe Cod. 37 Lic., No. 203 u. Trient; hier noch der Beisatz: Pro pace pro duobus magnis luminaribus mundi. P. Martini bemerkt dazu: »*Tenor* und *Contralto* überschreiten das Liniensystem, ersterer umfaßt 12 Töne.«

15) (S. 64—65) Alma Redemptoris, 3 v. (weiß *c h a*] *g a f e*.

16) (S. 65) Ave fuit prima salus, 3 v. (*d f g h c*).

17) (S. 66—67) Tota pulchra es, 3 v. (*c h a d*).

18) (S. 67) Agnus Dei, 2 v. (*c c h a g*).

19) (S. 68—69) O pulcherrima mulierum, 3 v. (*c h e d*).

20) (S. 69) Ave Regina celorum (*a a g f*).

21) (S. 70—71) Vergine bella, 3 v. (siehe Cod. 37 Lic. Bol., No. 234).

22) (S. 102—103) Invidia inimica, 4 v. (*g f e d*).

23) (S. 110) Belles vuilles, 3 v. Vor Beginn des Textes ist eine Art Instrumentalvorspiel (*d c d h a g* etc.); der Text hat die Noten: *h d d h*).

24) (S. 112) Vous soies la tres bien venue, 3 v. (*a a a g c h a g*).

25) (S. 113) Pour honorer ma gentil damoyselle, 3 v.; Instrumentalvorspiel (*d c d h g*), zum Texte *d e f g h g d* etc.

Auch in diesem Codex ist die Mehrzahl der Kompositionen von Willh. du Fay; der Rest vertheilt sich in folgender Weise: Alfat (?) 2 Numern, Anonymus (1), Fr. Antonius de Cividale (2), Arnaldus (5), Arnoldus de Latinis (vielleicht identisch mit Arnoldus?) (3), Binchois (6)[1], gregorian. Choral (3), Jo. Cichonia (12), Dumstable (3)[2], B. Feragut (3), Grossim (2), Nicolaus de Capua (1), Prepositi Brixiensis (2)[3], Rezon (3), de Vala (7, von denen 3 de Va  gezeichnet sind) und Ugo de Latinis (3). Aus dem Texte *Christus vincit*[4] von *Ugo de Latinis* geht hervor, daß der Codex nicht vor 1423 geschrieben ist, da Francesco Foscari in diesem Jahre Doge von Venedig wurde.

[1] Chirie, Criste, Chirie 3 v. in weißer Notation, 2) Magnificat 3 v., 3) La bianca veste pellegrina, 3 v., 4) Fuggir non posso, 5) Deducto sei a quel che mai non fusti, 3 voc., 6) O bella rosa, 2 voc.

[2] Et in terra 3 v., 2) Ave maris stella, 2 voc. *a faux bordon*, 3) Et in terra *g g f b a*. Der *Contra* übersteigt das Liniensystem und hat 11 Töne Umfang.

[3] Wahrscheinlich mit »Propst von Brescia« zu übersetzen, also Propst der regulirten Chorherren in Brescia.

[4] Der Text lautet S. 60—61: »Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat. Domino nostro Francisco Foscari, Dei gracia inclito duci Venetie, Dalmacie atque Croacie, et dominatori quarte partis et dimidii totius imperii romani. Salus, honor, vita, et victoria. Amen.« 1428 kam Brescia unter venetianische Herrschaft.

Einen während des Druckes dieser Studie durch Herrn Leonida Busi mir angezeigten Codex in Modena, welcher ebenfalls Kompositionen von du Fay enthält, werde ich noch am Schlusse (bei den Registern auszüglich besprechen können.

§ VI. Die Codices des Domkapitelarchivs in Trient.

Die Entdeckung dieser kostbaren Sammlung, eines umfangreichen Repertoriums für die Musik des 15. Jahrhunderts bis circa 1470, verdanke ich einem glücklichen Zufall[1]. Da diese Schätze bisher von Niemandem gekannt und beschrieben worden sind, so glaube ich in Kürze auch jene Kompositionen erwähnen zu müssen, welche du Fay nicht zum Autor haben.

Jahrelange Studien sind nothwendig, um diese Reichthümer zu heben und der Musikgeschichte ganz und voll nutzbar zu machen. Mein Beruf und die übrigen Arbeiten hindern mich an diesem Unternehmen: ich würde aber erfreut sein durch diese wenigen Andeutungen irgend Jemanden anregen zu können, der mit paläographischen, musikalischen, historischen, philologischen und liturgischen Kenntnissen ausgestattet, nach Spezialstudien über den gregorianischen Choral, die mittelalterlichen Theoretiker, das damalige Ton- und Notensystem, die Entwicklung der mehrstimmigen Musik und des Contrapunktes, frisch an die Arbeit zu gehen sich berufen fühlt.

In den sechs Codices liegt zugleich eine Geschichte der Umwandlung für die Schreibweise, welche nach dem Verlassen der schwarzen (Choral-) Note erfolgte.

Einige Tonsätze (besonders in Cod. 92) sind noch mit schwarzrothen Noten, die meisten mit weißschwarzen kopirt, und dabei ist besonders die Vergleichung mit Cod. 37 in Bologna wichtig, aus welchem viele Stücke herübergenommen wurden, indem die schwarze Note in eine weiße, die rothe aber in die schwarze umgeändert ist. In Bezug auf Unterlage und Vertheilung des Textes herrscht in diesen 6 Codices, sowie in sämmtlichen mir bekannt gewordenen Manuscripten jener Epoche keine Ordnung und kein Gesetz. Die meisten Gesänge machen den Eindruck, als hätten die Komponisten nur an die Noten gedacht, und die Textworte erst nachträglich unterlegt. Nicht das Wort und dessen Sinn, sondern die Note und deren rhythmischer Wechsel stehen im Vorder-

[1] Mit besonderem Danke nenne ich als Vermittler und Ursache dieser Entdeckung Se. Excellenz Mons. *Giovanni de Montel Treuenfest*, camerlengo della S. R. R. etc. etc. und den Hochw. Generalvikar und *Kapiteldekan Mons. Baldassari*, sowie den Archivisten *Can. Stefanelli*.

grund; die instrumentale Erfindung und Stimmung ist vorherrschend.

Gehen wir zu den einzelnen wohlerhaltenen Quartbänden nach der gegenwärtigen Numerirung über.

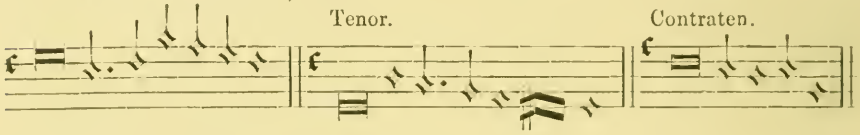
Cod. 87. Folgende 26 Numern sind mit dem Namen G. du Fay verzeichnet.

Fol. 1. Et in terra pax, 3 voc. (In Bol. Nr. 145 als Theil des Officiums vom heil. Jacobus), weiße und schwarze Notation gemischt, der ganze Text nur in der 1. Stimme, in den übrigen zwei nur die ersten Worte.

Fol. 10b. Et in terra pax, 4 v. (In Bol. Nr. 138), weiße Notation Text nur in 1. und 2. Stimme.

- 12b. Patrem omnipotentem. (In Bologna Nr. 140), weiße Notation.

- 15b. Et in terra, 3 voc.



Fol. 57b. Benedicamus dn̄o, 3 v.

- - - Vos qui secuti estis, 2 v.

- - - Vasilissa ergo gaude, 4 voc. 2. Stimme: Cleophe clara. 3. Stimme: Concupivit rex, 4. Stimme: ohne Text. (In Bol. Nr. 273).

- 61. Isti sunt duo olivae, Prosa zu Ehren der Apostel Petrus und Paulus, 4 v.

- 61. In epiphania Dn̄i. Prosa: Epiphaniam Dn̄o canamus gloriosam, 4 v.

- 65b. In ascensione Dn̄i. Prosa: Rex omnipotens die hodierna, 4 v.

- 93b. Kyrie de Apostolis, 3 v.

- 94b. - - Martiribus, 3 v.

- - - - in summis festivitatibus, 3 v.

- 95b. Ecclesie militantis Roma sedes, 3 v. Preisgesang auf Papst Eugen IV., und Hinweis auf die Beilegung der Streitigkeiten mit Venedig. Vielleicht 1436 bei Gelegenheit des Bündnisses zwischen Florenz, Venedig und Franc. Sforza gegen Visconti, Mailand und Genua komponirt.

- 101b. Kyrie faulxbourdon de apostolis.

- 113b. Hymnen zu Ehren des heil. Anton von Padua, 4 v.[1]

[1] 1. Stimme und Tenor: O proles yspanie, | pavor infidelium, | Nova lux ytalie, | nobile depositum | Urbis paduane | fer Antonii gracie | Christi patrocinium, | ne pro lapsis venie | tempus breve creditum | defluat inane. | Amen.

Der zweite Contratenor ist ohne Text.

Fol. 115b. Respons. de b. Anthonio: »Oneris miracula, mors et cor călamitas.«

- 119b. Donnes lassault, 3v.; ohne weiteren Text, augenscheinlich Instrumentalsatz, mit noch zwei ähnlichen Tonsätzen.
- 125b. Veni dilecte mi, 3v.
- 134b. Puis que celle que me tent, 3v.
- 135b. Mon bien, m'amour, 3v.
- 136b. Zwei weitere französische Chansons.
- 151b. Patrem omnipotentem, 3v.
- 153. Bien doy servir, 3v.

Von Fol. 155 bis 166 hat der Codex fünf rothe Linien; die Notation wechselt zwischen *vacuae* und *nigrae*.

Fol. 175b. Anima mea liquefacta est, 4v.; ein Contratenor singt die Worte Salve cara Deo, tellus sacratissima. (In Bol. Nr. 265).

Der Codex schließt mit Blatt 265, die meisten Kompositionen sind ohne Namensangabe der Autoren, aber alle aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Man sieht, daß der Kopist sich die Mühe nahm, eine Mustersammlung dieser Epoche zusammenzuschreiben, aber die schwarzrothe Notation in die weißschwarze zu verändern. Der Raum und Zweck dieses Art. gestatten nicht, eine ausführliche Beschreibung des Manuscriptes und thematischen Katalog derselben zu publiciren, aber zum Beweise der außerordentlichen Wichtigkeit seines Inhaltes führe ich kurz die Namen an, welche durch Kompositionen vertreten sind, nämlich: je eine von *Anglicus* (welcher Engländer?), *Joh. Benet*, *Joh. legrant*, *Bloym* oder *Eloym*, *C. de marques*, *Georgius de brugis*, *ludovicus de arimino*, *Leonellus*, *Pugnare*, *Egidius velut*, *Zacharias de teracina*: je zwei von *Grossin*, *Burgois*, *libert*; drei von *Dunstable* (ein *Salve Regina*, *Kyrie* und *Sanctus*, jedes zu drei Stimmen); je 7 von *Joh. Rollet*(?) oder *Poullet* (?) und *Jo. Verbene* (? sehr undeutlich!); 9 von *Joh. Brassart*; 17 von *Binchois* (Kyrie, Et in terra, Patrem, 1 Magnif. IV. toni, Asperges me, Gloria, laus et honor, Beata mater, Inter natos mulierum, 4 franz. Chansons theils zu 3, theils zu 4 Stimmen).

Contratenor singt: O sidus yspanie | gemma paupertatis | Antoni pars sythie | forma puritatis | tu lumen Italie, | doctor veritatis, | ut sol nitens padue | e signis claritatis. Das Wort *sythie* ist mir unverständlich. Antonius war aus Lissabon, ging 1221 als Missionär nach Afrika zu den Mauren, wurde dann Schüler und Freund des heil. Franz von Assisi, starb in Padua 13. Juni 1231, und wurde schon 1232 von Papst Gregor IX. unter die Zahl der Heiligen aufgenommen. Vielleicht diente obige Komposition zur Centenarfeier in Padua 1432.

Den Löwenantheil behält du Fay mit den oben citirten 26 Numern, und es ist möglich, daß unter den über 60 anonymen Kompositionen des Codex noch die eine oder andere aus seiner Feder stammt.

Cod. 88 ist noch inhaltsreicher als der vorhergehende, er zählt nämlich 422 Blätter, aber die meisten Kompositionen sind ohne Namen der Autoren. Vollständige Offizien mit *Introitus*, *Graduale*, *Alleluja*, *Communio*, des »*Commune Sanctorum*« und der Hauptfeste des Kirchenjahres, gleichsam ein Vorläufer des *choralis constantinus* von *Heinr. Isaac*, eine Menge Hymnen, Prosen, Magnificat, Motetten, die meisten Numern mit langgedehnten Melismen und Neumen, wie sie der Okeghemperiode eigen sind, das *Ordinarium Missae* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus und Agnus gewöhnlich im Zusammenhange, füllen den deutlich geschriebenen Quartband, bei dem leider der obere Rand durch Feuchtigkeit, an manchen Stellen sehr stark, beschädigt ist.

Von du Fay dürfte wohl die ganze Messe »Deus creator omnium« 4 voc. sein, welche die Ueberschrift trägt (fol. 31—35): *Caput duffay*. Houdoy (siehe oben S. 446) theilt uns wenigstens mit, daß du Fay die *Kyrie* einer Messe *caput* im Jahre 1463 zu Cambrai in die Chorbücher eintragen ließ, und Fétis gibt den Titel »Deus creator« S. 328 im 5. Bande der histoire générale. Hiemit ist auch, besonders im Zusammenhalt mit den Notizen im Cod. 89, die Zeit der Abschrift von Cod. 88 näher bestimmbar und jedenfalls nach 1463 zu setzen. Auf 97b (nach einer 3 stim. Chanson »*Puis que mamour*« von Dunstable) ist die Messe *Se la face pale* von du Fay, aber ohne Angabe des Komponisten.

Außer den anonymen Numern finden sich nur folgende Komponistennamen vertreten: Cellis ? 9b; Dunstable 84b; Fr. Johannes Cornago fol. 276b; Jo. Okeghem mit zwei Messen fol. 286b, ohne Titel, fol. 111b Missa: »le serviteur«; Jo. touront: O florens rosa, 3v. 301b und 351 Pange lingua 4v., Simon de Insula 304b; Standley 314b mit einer 3 stim. Messe ohne Titel; Petr. de domarto fol. 101b 4 stim. Missa: »Spiritus almus«.

Bemerkenswerth ist ein 4 stim. Satz fol. 360b ohne Autorangabe und Text, mit der bloßen Ueberschrift »Crist ist erstanden«, sowie ein ähnliches *Agnus* mit dem Beisatz im Tenor: *Erans agnus. Grune Linden.* Wir werden in den folgenden Bänden noch mehreren deutschen Tonsetzern begegnen, welche den Styl von du Fay gut begriffen hatten, so daß dem Inhalte des Lochamer Gesangbuches eine erwünschte Bereicherung durch gleichzeitige Arbeiten, ja durch Namen deutscher Tonkünstler zugeführt werden kann.

Cod. 89 bringt uns wohl von Guill. du Fay keine Komposition, aber die Gewißheit, daß die 6 Bände im Trienter Domarchiv von einem fleißigen und kunstsinnigen Einwohner der lieblichen Stadt Trient, der sich in Cod. 90 als ein Deutscher entpuppt: *Scriptum notatum per Johanem Wiser*, im Laufe vieler Jahre zusammengeschrieben wurden.

Fol. 199 steht nämlich ein zehnstrophiger Hymnus: »*Clerus istius venerandus orbis*« ohne Musiknoten, welcher die Zeit der Kopie genauer zu fixiren gestattet, da es in der 6. Strophe heißt: *Praesul Hinderbach utinam Johannes sis pater clemens* etc. *Johannes IV. Hinderbach de Rauschenberg Hassiensis* war Fürstbischof von Trient vom 30. August 1465 bis zu seinem Tode 21. September 1486, und der Nachfolger von *Georgius II. Hack de Temeswald Silesianus*, welcher vom 17. October 1446 bis 22. August 1465 den Stuhl des heil. Virgilius in Trient inne hatte. Diese 10 Strophen sind also im Jahre 1465 geschrieben worden, als der Sammler in Trient auf fol. 199 angekommen war, und Codex 89 ist jünger als Codex 90.

Die meisten Numern des 425 Folien (850 Seiten) starken Bandes sind namenlos mit folgenden Ausnahmen: Heyne (fol. 25b) ein 3 stim. Tonsatz ohne Text; fol. 120 »Concordancie O rosa bella cum aliis tribus, ut posuit Bedingham et sine his non concordant«; f. 238b. Hermanus de Atrio zwei Tonsätze ohne Text; 258 Toront Messe »Monyel«; 294b Jo. bassere M. »Christus surrexit«; 389b 3 stim. textloser Satz von Jo. Martini. [1]

Deutsche Motto's ohne ganzen Text finden sich fol. 143 »*Wunsch alles Lustes*«, 3 v. und »*Sendliche pein hat mich verwundt*«, 3 v. 354b ein *Salve Regina*, bei dem der Tenor den deutschen Text »*Hilf und gib Rat*« singt, endlich ein 4 stim. Tonsatz: »*Heya, nun wie sie grollen*«[2] etc., und als Curiosum fol. 402 ein 3 stim. Satz, bei welchem jede Stimme auf acht Linien geschrieben ist.

[1] Eine höchst interessante, umfangreiche, 5stimmige Komposition in zwei Theilen, ohne Autorname, beginnt fol. 129b. Jede der 5 Stimmen singt andere Texte, der *Tenor* bloß: »Pacem deus reddidit«, der 1. *Contratenor:* Lilia nunc flores spargunt variosque colores. Aus den übrigen Worten ersehen wir einen Freudengesang über die Vertreibung der Engländer aus Frankreich, speziell *Bordeaux (burdegala)* und sogar die Jahrzahl 1451. Vgl. hiezu *Wallon, Jeanne d'Arc*, welcher S. 367 die Abbildung einer im gleichen Jahre geprägten goldenen Medaille bringt.

[2] Die Melodie des Tenor, welcher von drei Stimmen im polyphonen Satz umgeben ist (eine einzige Quinte stört die Correctheit der Bewegung), lautet:

Cod. 90 ist in der Zeit von 1446—1465 durch Joh. Wiser entstanden[1] und umfasst 465 Folien.

Mit dem Namen »du Fay« sind folgende 8 Numern gezeichnet:

Fol. 72b ein 3st. Kyrie.

Fol. 81b ein 3st. Kyrie de martiribus.

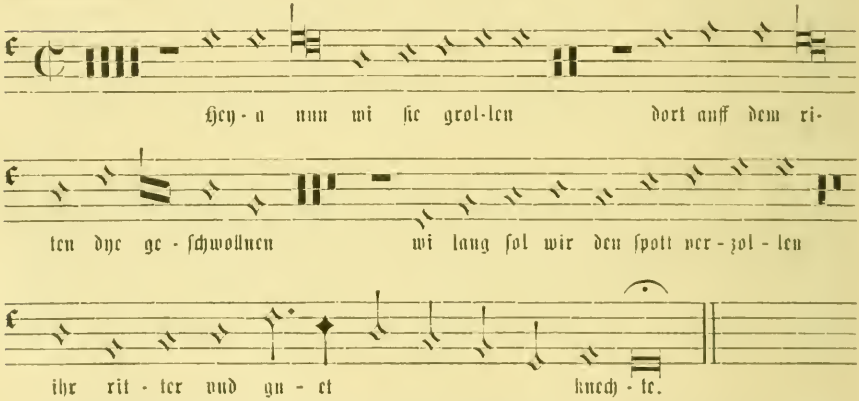
Fol. 131b Et in terra »Fuga duorum temporum«[2] auch in Bologna Nr. 180. siehe dazu Ambros 3. Band, S. 49, Anm.

Fol. 288b Salva nos Dñe, 3voc.

Fol. 303 Adyeu quitte le demeurant 3v. ohne weiteren Text.

Fol. 365 Randre vous vueil 3v. ohne weiteren Text.

Fol. 420 Alleluja. Veni sancte Spiritus 3v.



[1] Fol. 463 heißt es: Ob id laudes inclitus praesul Georgius soli Deo. ... orante beato Virgilio patrono. Wie oben (S. 487) bemerkt, war Georg II. in dieser Zeit Fürstbischof in Trient, das den hl. Virgilius als Diöcesanpatron verehrt. Die Cod. 87, 88 und 89 sind kalligraphisch sorgfältiger als die folgenden 90, 91, welche etwas flüchtiger geschrieben sind. Cod. 92, der älteste und wichtigste dieser unschätzbaren Sammlung, ist sicher nicht von Joh. Wiser, mag ihn aber zur Fortsetzung der Mustersammlung angeregt haben.

[2] Nur eine Stimme ist mit dem liturgischen Text des *Gloria* versehen, die beiden andern ohne Text wiederholen unaufhörlich

sich gegenseitig nach je vier Pausen ablösend. Gegen Schluß wird *c c c c g*, dann *c c c g*, dann *c c g*, *c g*, endlich *c g*, dann verhallend nur mehr *c* durch Pausen unterbrochen, einmal auch *d c*, *g e c d e g* geblasen. Auf fol. 92b des gleichen Cod. steht ein »*Kyrie tube*« mit ganz gleichem Contratenor, aber ohne Autor; es könnte also wohl ebenfalls du Fay angehören!

Fol. 459b Benedicamus Dño 3v., das die nämliche Melodie wiedergibt, wie sie heute noch in der katholischen Liturgie an den höchsten Festen gesungen wird.

Für die übrigen Kompositionen, unter denen wieder wenigstens zwei Drittheile anonym sind, begnügen wir uns mit Aufzählung der Autornamen. Mit je einem Tonsatz sind vertreten: Arthus de bemollis venetus, Benigni, Constans, Cousin,[1] Dunstaple (ein 2st. *Salve regina*), Jo. gayus, Jo. legrant, Hainricus Collis, hert, M. de salice, Ludwig Krafft (259b ein 3st. *Terribilis est*); mit 2 Stücken Leonell anglicus; mit je 3 Numern Christophorus Antonii und bedingham;[2] mit 10 Numern Pyllois,[3] unter welchen auf Fol. 344b auch eine mit deutschem Text: »So lang Si mir in meinem synn, sol sie blüen«, zu 3 Stimmen. An Gesängen mit deutschen Textanfängen ohne weitere Fortsetzung sind zu verzeichnen: Fol. 227b *Crist ist erstanden* 3v., Fol. 295b *Mein Hertz in stater Trewe* 3st., das bereits erwähnte »*So lang Si*« von Pillois, Fol. 348 »So lieb geschicht« 3v.

Cod. 91 halte ich für den jüngsten. Für Autornamen liefert er die geringste Ausbeute, da die meisten auf den 259 Blättern verzeichneten Kompositionen ohne Komponistenangabe geschrieben sind. Aeußerst wichtig und werthvoll aber ist die veränderte Textversion der schon oben S. 473 besprochenen Komposition von *Loyset Compère*, welche von Fol. 33b—35 ohne Autorname steht und einige Erweiterungen und Abänderungen enthält. Die 1., 2. und 4. Stimme beginnen mit dem Texte *Omnium bonorum plena*, der Tenor singt *De tous biens plaine*; dann lauten die Texte der einzelnen Stimmen, durch Pausen unterbrochen, welche ich hier mit senkrechten Strichen andeute, folgendermaßen:

---

[1] Fol. 436b schrieb dieser eine ganze Messe »*tubae*«, in welcher mit Ausnahme der 1. Stimme die beiden andern, wie du Fay gethan, als Blasinstrumente behandelt werden.

[2] Auf fol. 383b ist er mit dem komischen Beinamen »langinstïss« versehen; doch halte ich ihn für einen Landsmann von Dunstable und Leonell.

[3] Ich finde in meinen Notizen aus Arch. s. p. und Staatsarchiv einen *Jo. pillois* (auch *puyllois*, *pullois*) als päpstlichen Sänger von Dez. 1447 bis Nov. 1468, also in der Zeit, in welcher auch unsere Trienter Codices entstanden sind; auch den übrigen Namen begegne ich oft in meinen umfangreichen Archiv- und Bibliotheknotizen. Es würde aber zu weit führen, ihren Spuren in dieser Specialarbeit über du Fay nachzugehen.

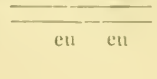
1. Stimme.	2. Stimme.	3. Stimme.	4. Stimme.
Pro miseris peccatoribus a deo recedentibus funde preces ad filium pro salute canentium. Et primo pro G dufay pro quo me mater exaudi | pro Jo. Dussart, busnoys, caron, Gorget de brelles | cimbalis tui honoris ac okeghem, des pres, corbet, hemart, faugues et molinet ac regis omnibusque canentibus videlicet et me loyset compere orante | quorum etc.	Pro miseris etc. wie die 1. Stimme bis exaudi, dann folgt: luna totius musice atque cantorum lumine | magistris cantilenarum de brelles, tinctoris cimbalis | ac okeghem, des pres, corbet, hemart, faugues et molinet atque regis, omnibusque etc. wie oben S. 474 im Codex von St. Peter.	Omnium bonorum plena, peccatorum medicina, cuius proprium orare est atque preces fundere | Et primo pro G dufay pro quo me mater exaudi | pro Jo. Dussart, busnoys, caron | tui honoris ac okeghem, des pres, corbet, hemart, faugues | pro magistris pura mente memor Virgo vale semper Gabrielis Ave. Amen.	Omnium bonorum etc. wie die 3. Stimme bis exaudi; dann folgt: luna totius musice atque cantorum lumine | magistris cantilenarum | Gorget, tinctoris | ac okeghen, de pres, corbet, hemart, faugues et molinet | pro magistris Gabrielis Ave. Amen.

Die schon oben S. 474 gemachten Bemerkungen über die historische Bedeutung dieses »Sängergebetes« bedürfen keiner weiteren Ergänzung, aber die Eigenschaftsworte für Guill. du Fay: »Mond der ganzen Musik und Licht der Sänger« verdienen die vollste Aufmerksamkeit, und bestätigen, daß du Fay als Vater der Schule, als Komponist und Sänger bis in das letzte Viertel des 15. Jahrhunderts hoch verehrt wurde, während *Dunstable* und *Binchois* unerwähnt bleiben.

Die übrigen Kompositionen[1] weisen nur 35b einen 4st. Tonsatz ohne Text »*In ydraulis*« für die Wasserorgel?) von busnoys auf, sowie Fol. 73b eine 4st. Messe ohne Titel und eine ähnliche 3st. Messe von Vincenet.

Fol. 216b steht eine 4st. Messe mit dem Tenormotto: »*Sig, sald end hail*«; beim Hosanna: »Ich frew mich dein«.

Cod. 92 ist, wie schon bemerkt, der älteste und für die Zeit vor 1450 wichtigste und kostbarste. Er dürfte von 1430—1440 geschrieben worden sein, umfaßt 239 Blätter und stammt von einer sehr geübten, im Notenschreiben ausgezeichnet bewanderten Hand. Die Notation ist größtentheils »weiß« (), aber vielfach untermischt

[1] Geradezu skandalös ist eine auf fol. 1 befindliche Messe, in welcher der Tenor keinen andern *cantus firmus*, von entsprechenden Pausen unterbrochen, zu singen hat, als: 

; nur beim *Benedictus* schweigt dieser lose Vogel.

mit vollen Noten in rother und schwarzer Farbe (). Daß jedoch der Cod. von Bologna früher geschrieben wurde, geht aus dem Umstande hervor, daß die in beiden Manuscripten befindlichen Sätze in Trient weiße, in Bologna schwarze Noten aufweisen.

Das erste Blatt ist Pergament und enthält einen nach Textanfängen alphabetisch geordneten Index mit den Autornamen, das folgende Blatt (ausgezeichnetes Handpapier wie sämmtliche 6 Codices) bringt den Index nochmals, aber beidemal ist er so ungenügend, daß ich, wie bei den übrigen, der Foliirung folge, um mehr Genauigkeit zu erzielen.

Von Guill. du Fay enthält Cod. 92 folgende 32 Kompositionen:

Fol. 2b ein *Sanctus*, 3v.

Fol. 13b *Et in terra*, 4v.; der Name ist wie auf dem Grabstein[1] als Rebus geschrieben.

Fol. 14 *O lux beata Trinitas*, 3v.

Fol. 15b *Patrem omnipotentem*, 3v.

Fol. 22b ein Festgesang auf die Einweihung einer Kirche in Florenz durch Papst Eugen IV.[2]

Fol. 23b Sequenz: »*Victimae Paschali laudes*«, 4v.

---

[1] Während jedoch an den vier Ecken des Epitaphiums in Cambrai folgende Form gewählt ist:

steht der Name in Bologna, Trient etc. in fortlaufender Zeile: du y. — Eine Abbildung des Grabsteins in Cambrai befindet sich am Schluß des Registers zu dieser Abhandlung.

[2] *Cantus* und *Contra* haben folgenden Text: Super rosarum flores ex dono pontificis hyeme licet horrida tibi virgo celica pie et sanete deditum grandis templum machine condecorarunt perpetuum. Hodie vicarius Jhesu Christi et petri successor Eugenius hoc idem amplissimum sacris templum manibus sanctisque liquoribus consecrare dignatus est. Igitur alma parens nati tui et filia virgo, decus virginum tuus te florencie devotus orat populus, ut qui mente et corpore mundo quidquid exorant oracione tua, cruciatus et meritorum tui secundum carnem Nati domini grata beneficia veniamque reatuum accipere mereatur. Amen. Ten. I und II sind ohne Text, ganz instrumental gedacht, mit dem Motto aus dem Introitus der Kirchweihmesse: Terribilis est locus iste.

Fol. 27 *Kyrie*, 3voc.

Fol. 28b *Supremum est mortalibus*, die Festmotette, welche wir oben aus dem Cod. in Bologna Nr. 203 kennen gelernt haben. Im Trienter Codex ist *Eugenius* ausgestrichen und statt *Sigismundus* ein *N.* gesetzt.[1] Die Notation ist theils roth, theils schwarz, theils offen (weiß).

Fol. 61 *Qui condolens interitum*, 3v.

Fol. 65 *Et in terra* de Beata) mit Paraphrasen, abwechselnd mit Contratenor und einstimmigem, noch heute üblichem Choral, in welch letzterem Fall die Noten mit rother Tinte geschrieben sind.

Fol. 91b. *Et in terra*, ähnlich dem vorigen mit 1st. Choral untermischt, der dann wahrscheinlich fauxbourdonartig gesungen wurde, so daß uns in beiden Kompositionen der ältere Styl mit der »ars nova« untermischt vorliegt.

Fol. 96. *Beata quoque agmina.*

Fol. 98b. Sequenz *Lauda Sion.*

Fol. 100b. Sequenz *Veni sete. spiritus*, ähnlich komponirt.

Fol. 118b. *Patrem omnipotentem*, 2v.

Fol. 120b. *Et in terra*, 4v.

Fol. 125b. *Et in terra*, 4v.

Fol. 134. *Tu lumen, tu splendor*, 3v.

Fol. 144. *Kyrie* und *Et in terra*, 3v., in gallicantu.

Fol. 149. *Et in terra* 3v., in gallicantu.

Fol. 150. *Et in terra*, 3v., dominicale minus.

Fol. 178. *Alma redemptoris mater*, 4v.

Fol. 180. Tonsatz ohne Text, 3v.

Fol. 213b. *Sanctus papale* mit *Ave verum corpus* untermischt, siehe Cod. Bologna Nr. 135—137.

Fol. 216b. *Sanctus*
Fol. 217. *Agnus* } untermischt mit Faulxbourdon.
Fol. 219b. *Sanctus*

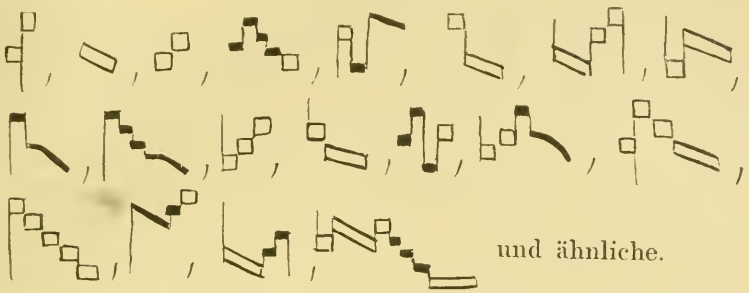
Fol. 237b. Hymnus *Sanctorum meritis* } Verschieden von
Fol. 238. - *Iste confessor* } Bologna.
Fol. 238b. - *hostis herodes* } Den letzten Hymnus
Fol. 238b. - *Pange lingua* } s. in 2. Musikbeilage.

Fol. 239. Ut queant laxis, 4v. ist ohne Namen des Komponisten in weißen Noten, stimmt aber mit Bologna Nr. 320 überein, wo er in schwarzen Noten steht.

Die meisten Kompositionen dieses Codex haben kein Tactzeichen, Fol. 25b schreibt Binchois ○, bei *gratias agimus* jedoch ⊙; Fol. 22a hat der

[1] Eugen regierte von 1431—47, Sigmund von 1410—37.

Tenor , in 22 b aber . Außerdem findet sich einigemal: und . Als Ligaturenbeispiele führe ich an:



und ähnliche.

Die Texte sind sehr mangelhaft, eigentlich gar nicht unterlegt, und die Abtheilung der Silben ganz dem Sänger überlassen. In den dreistimmigen Sätzen steht der Text bei der 1. Stimme, in vierstimmigen bei zwei Stimmen, die beiden andern sind textlos.

Einen besonderen Werth erhält dieser Codex 92 noch durch den Umstand, daß er außer den 32 Kompositionen von du Fay noch 20 Tonsätze von *Binchois* und 10 von *Dunstable*[1], sämmtliche mit kirchlichen Texten, enthält. Außerdem finden sich mit je einer Komposition: De Anglia, bourgois, Jo. de lynburgia, Magister Andreas, Driffelde, Grenon, G. duponte, Ric. Markham, N. de Merques, Ja. maiot, J. Bo doil, Legrant, sowie ein P. Benet; benet ohne Vorname ist mit zwei Numern vertreten, ebenso Forest und Jo. brassart; Raynaldus liebert mit 4, C. Merques mit 5, Leonel mit 8, von denen 1 mit Leonelli, eine andere mit Leonellius, 2 mit Leonel, 4 mit Leonell überschrieben sind.

Nehmen wir zu den Schätzen in Trient, Bologna, Modena und Rom noch den Cod. 5557 auf der kgl. Bibliothek in Brüssel (Fétis, hist. gén. S. 328) mit den Messen: »Summae Trinitati«, »Deus creator«, »Te gratias«, »Ecce ancilla Domini«, sowie die 3 Chansons in der Nationalbibliothek zu Paris (früher G. Pixérecourt), die wenigen Stücke in Cambrai und das »Salve Regina« in Cod. 42 der kgl. Bibliothek in München[2], so ergibt sich an nachweislich von du Fay stammenden

[1] Der Name wird noch in folgenden Varianten geschrieben: *Dunstaple*, *Dunstabel* und *Dunstabl*. *Binchois* einmal auch *Winchois*; *Driffelde* ist mit deutschen Buchstaben geschrieben, der Kopist war nach diesen Anzeichen von deutscher Abstammung.

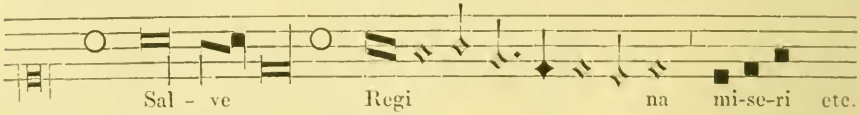
[2] No. 56, fol. 86 steht im Register, fehlt jedoch bei der Beschreibung des Cod. 42 in: »Die musikal. Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in

Kompositionen die Zahl von circa 150 Numern, welche, über weltliche, geistliche und liturgische Texte verfaßt, der Auflösung und Verwendung für die Musikgeschichte harren.[1]

Die Ausarbeitung dieses Stoffes wird für die Geschichte der Notenschrift, der Harmonie, des Contrapunktes, der musikalischen Formen und der Instrumentalmusik neues, werthvolles Material liefern. »Eine allgemeine Geschichte der Musik[2] sollte eigentlich erst die Resultate solcher Monographieen zusammenfassen und im einzelnen auf diese verweisen; statt dessen sind aber bisher die Musikgeschichten selbst[3] beinahe die einzigen Stellen, wo man sich über derartige Dinge Raths erholen kann.«

Eilen wir nach diesen langwierigen Untersuchungen über das Leben und die Werke von Wilh. du Fay zum Schlusse unserer Studie, um in kurzen Zügen die vorliegenden Resultate unter Ausblicken auf die gleichzeitige Kirchen-, Kunst- und Weltgeschichte zu recapituliren, sowie Ziel und Aufgabe zukünftiger Arbeiten und Forschungen über du Fay anzudeuten.

München von Jul. Jos. Maier, München, Palm'sche Hofbuchhandlung 1879« — nicht »aus Versehen«, sondern »aus administrativen Erwägungen« bei der Drucklegung dieses werthvollen, mit Bienenfleiß und Fachkenntniß abgefaßten Manuscriptkataloges. Der Güte des H. Custos J. J. Maier verdanke ich den Anfang der 1. Stimme:



[1] Die hauptsächlichsten Notizen über einen Musikcodex der Biblioteca Estense zu Modena sind mir während des Druckes dieser Studie durch H. Leonida Busi (siehe S. 483) gütigst mitgetheilt worden; er entnahm sie dem 3. Bande der musikal. Miscellaneen G. Gaspari's, Bibl. des Liceo musicale, pag. 254. Den Codex erwähnten bereits: Cappelli, Poesie musicali dei secoli 14, 15, 16. Bologna, Romagnoli, 1868 und Carducci, Studi letterari, musica e poesia nel mondo elegante italiano del secolo 14. Livorno, F. Vigo 1880. Von du Fay stehen 45 Kompositionen im Modeneser Manuscript, welche theilweise bereits in Cod. 37 zu Bologna und in den Trienter Bänden näher beschrieben sind; durch den Rest wird die Zahl der Werke du Fay's neuerdings vermehrt. Der Index wird die Textanfänge dieser 45 Numern mit dem Beisatze Modena (Mod.) alphabetisch enthalten; die Namen der übrigen 30 Komponisten werden im Namenregister ebenfalls mit dem Beisatze (Mod.) gekennzeichnet werden.

[2] Schreibt H. Riemann, Studien zur Gesch. der Notenschrift, p. VII.

[3] Freilich nur wenige und leider unvollendete wie Ambros und Fétis, glaube ich beisetzen zu dürfen.

III. Theil.

Uebersicht der Resultate, Aufgabe und Ziel zukünftiger Forschungen.

»Au moyen âge une nouvelle architecture est créée, qui arrive rapidement au plus haut degré de perfection, l'architecture ogivale ...; à la renaissance, elle est remplacée par l'architecture dérivée de l'art des Grecs et des Romains, qui produit aussi des œuvres achevées, mais, presque toujours, s'harmonise moins bien avec la majesté et les splendeurs du culte.«
Paul Lacroix, les arts au moyen âge, p. III.

In *Chimay*, dem marmorreichen Städtchen Hennegau's[1], ist Wilh. du Fay wohl nicht vor 1400 geboren. Wir dürfen in Bezug auf den Ort Fétis einstweilen Glauben schenken; das Jahr ergibt sich theils aus der Inschrift des Grabsteines, theils aus dem Eintritt des noch jugendlichen mit keinem weiteren Titel als *»venerabilis«* oder *»devotus«* bedachten Wilhelm in die päpstliche Kapelle. Als Knabe lernte er an der Domschule im nahen *Cambrai*. Dort war er *chorialis*, d. h. verpflichtet, dem täglichen *officium divinum* beizuwohnen, und nebst dem Gesange auch *in grammatica facultate*[2] sich unterrichten zu lassen. *Egid Binchois* lernte er dortselbst als älteren Freund kennen, *Nic. Grenon* (1421—1424), *Nic. Breion* (1418—1421), *R. de Loqueville* (1412—1418) mögen seine Jugendlehrer oder musikalischen Vorgesetzten gewesen sein.

Ein Bischof von Cambrai, der Cardinal Robert von Genf, hatte 1378 die Wahl als Gegenpapst mit dem Namen *Clemens VII.* angenommen, und war dadurch Veranlassung zu dem traurigen Schisma geworden, durch welches die Kirche bis zum Jahre 1428 verwüstet wurde. Sein Tod (1394) beendigte zwar die Kirchenspaltung nicht, aber im Jahre 1396 wurde der berühmte *Pierre d'Ailly*, seit 1389 Kanzler der Universität Paris und Lehrer Gerson's, Bischof von Cambrai, ein Mann, welcher sich ernstlichst bemühte, daß der Verwirrung in der Kirche durch Berufung von allgemeinen Synoden (Pisa 1409, Concil von Constanz 1414) ein Ende gemacht werde. Wohl hatte er sich anfänglich dem Gegenpapst Peter von Luna (*Benedict XIII.*) angeschlossen, aber 1413 wurde er von dem recht-

[1] Die uralte Grafschaft *Hannonia*, franz. *Hainaut* fiel bereits im 10. Jahrhundert an Flandern, im Jahre 1433 an Burgund, 1477 an Habsburg.

[2] Das 4. Lateranconcil (1215) unter Innocenz III. erneuerte und verschärfte den altrömischen Usus, an den Kathedralen für Altar- und Chordienst junge Leute heranzuziehen, und dieselben *gratis* zu unterrichten. *Statutum fuit antiquitus, ... quod singule ecclesie cathedralis singulos magistros liberalium artium haberent* etc. Siehe Denifle, die Universitäten, I. Bd., S. 721.

mäßigen Kirchenoberhaupte *Johann XXIII.* zum Legaten in Deutschland berufen, ergriff auch später die Partei *Martin's V.*, starb 1425 oder 1429 und ist in der Kathedrale zu Cambrai beerdigt[1].

Den Einflüssen dieses energischen Mannes wird es zugeschrieben werden müssen, daß nach 1421 so viele Sänger aus *Cambrai* in die päpstliche Kapelle eintraten, daß *Nic. Grenon* sogar einen kleinen Knabenchor nach Rom brachte, und daß auch Wilh. du Fay, dem Beispiele seiner Landsleute folgend, im Dezember 1428 unter Martin V. sich um die Mitgliedschaft in derselben mit Erfolg beworben hat.

Der große englisch-französische Krieg, die Thätigkeit *Pierre d'Ailly's*, der *Jeanne d'Arc*, und der Heiligen: *Bernardin v. Siena, Vincentius Ferrerius, Joh. Capistran, Francesca Romana*, die Schriften und Werke seiner Zeitgenossen *Gerson, Thomas v. Kempis, Nicolaus v. Cues* mußten auf das jugendliche Gemüth die mächtigsten Eindrücke hervorrufen, seine kirchlichen, politischen, künstlerischen und religiösen Anschauungen auf das mannigfaltigste beeinflussen und läutern. »Das 15. Jahrhundert[2] gehörte zu jenen seltenen Zeitepochen, in welchen alle Zeitbestrebungen einen bestimmten und gemeinsamen Charakter andeuten, die unabänderliche Bewegung nach einem vorgesteckten Ziele offenbaren.«

In Flandern herrschte seit Ende des 14. Jahrhunderts »eine wahre Ueberfülle von Leben, Kraft und Reichthum«[3]; eine demokratische Richtung begann West-Europa und Frankreich zu erschüttern. Frankreich war schrecklich zerrissen, Heinrich V. von England war dahin gezogen, Armagnac wüthete dortselbst, in Deutschland herrschten die traurigsten Wirren; Italien allein war, von den kleinen Gewalthabern beherrscht, der Sitz des Reichthumes und hohen Lebensgenusses, die Heimath der Kunst und der Wissenschaft. Dahin erfolgte denn auch vom Norden und Nordwesten her, besonders nach der Rückkehr der Päpste aus Avignon, eine förmliche Auswanderung.

Während Ambros im 2. Bande seiner Musikgeschichte noch wenig von der italienischen Musik im 15. Jahrhundert zu sagen weiß, überrascht er uns in Folge seiner Studien und Entdeckungen in Italien im 3. Bande mit nachträglichen Mittheilungen (S. 477 folg.), die um so werthvoller sind, als durch dieselben genugsam ersichtlich ist,

[1] Houdoy a. a. O. p. 53 flg.

[2] Alex. v. Humboldt bei Weiß Weltgeschichte IV. Band, 1. Hälfte, Wien 1870, pag. 1.

[3] Weiß, Weltgeschichte III. Band, 2. Theil, 1. Hälfte, S. 829.

wie bedeutungsvoll das Wirken der Flamländer die Entwickelung der Kunst in Italien beeinflußt hat. »In Italien (Ambros 3. Bd., S. 6) hätte die Musik nothwendig schon (im 15. Jahrhundert) in jene Bahnen einlenken müssen, auf welche sie um das Jahr 1600 gerieth, auf das Streben, die antike Musik .... unter ähnlichen Bedingungen und Modificationen »wiederaufleben« zu machen wie die antike Baukunst u. s. w.; sie hätte schon damals die Gestalten der Göttersage singend, tanzend und agirend auf die Schaubühne einführen müssen ... Wenn nun aber die Musik rein, streng und keusch wie eine priesterliche Jungfrau in dem bunten Treiben dasteht, so ist dieses wesentlich auf Rechnung des Umstandes zu setzen, daß sie auch in dem im vollen Strome der Renaissance schwimmenden Italien von den Niederländern gepflegt wurde, die ihre heimische Kunst, wie ihre heimische Denk- und Gefühlsweise, mit über die Alpen herübergebracht hatten ... Indem die Niederländer auf der Grundlage des autorisirten gregorianischen Kirchengesanges eine echt kirchliche Kunstmusik schufen, indem sie den Schatz alter Kirchenmelodien (aber auch ihrer heimischen Volksmelodien) zur Schöpfung wirklicher, nach höheren Kunstgesetzen gebildeter Kunstwerke verwertheten und den Schwerpunkt der Musik in die religiöse Tonkunst verlegten, bewahrten sie die Musik vor dem Geschicke, die Schule ihrer höheren Ausbildung bei den bunten, schnell zerplatzenden Seifenblasen jener Götteraufzüge, Tänze und Feste suchen zu müssen. Sie sicherten so der Musik für alle Folgezeiten die volle Würde und das volle Gewicht einer Kunst, während sie in dem lachenden Festtreiben raschen Lebens- und Kunstgenusses unrettbar der Verflachung verfallen wäre .... Italien aber übte auf seine Musiklehrer, die Niederländer, mit jenem wunderbar bildenden Einflusse, der diesem gelobten Lande der Künste eigen ist, eine sehr wohlthätige Rückwirkung aus: ihre Musik gewann dort ganz unverkennbar an Maß, Klarheit, Geschmack und nahm etwas von dem warmen sonnigen Tone an, welcher von jeher die Kunst in Italien erwärmt und belebt hat.«

Ob Wilh. du Fay schon vor seinem Eintritt in die päpstliche Kapelle mit *Dunstable* bekannt geworden ist, wird erst nach Spartirung und Studium der im 2. Theile dieser Studie erschlossenen Kompositionen du Fay's bewiesen werden können; ich vermuthe, daß du Fay schon vor 1428 mit Dunstable's neuer Kunst bekannt wurde, und dieselbe in Italien vervollkommnete, denn in den Codices von Bologna und Trient sind die drei Namen *Dunstable*, *Binchois* und *Du Fay* vertreten. Martin le Franc's Lob auf die beiden Meister wäre dann auf die Thätigkeit von du Fay und Binchois, welche

nach dem Austritt des ersteren aus der päpstlichen Kapelle in Paris ihre Fortsetzung fand und so ruhmvoll ausfiel, zu beziehen.

Daß Wilh. du Fay in der Kapelle *Martin's V.* und *Eugen's IV.* noch wenig Gelegenheit hatte mit seinen Kompositionen durchzudringen und dieselben aufgeführt zu hören, ist im zweiten Theile dieser Studie erwiesen, aber auch der Umstand festgestellt, daß viele Gelegenheitskompositionen, z. B. die zu Ehren Sigismund's und Eugen's, das *Basilissa ergo gaude*, der Gesang für die Einweihung einer Muttergotteskirche in Florenz[1], ja sämmtliche in den Bologneser Codices befindlichen Arbeiten du Fay's in die Zeit von 1429 bis 1437 fallen müssen.

Aus dem Dokument von 1431 (siehe 1. Beilage) geht hervor, daß du Fay zu dieser Zeit noch nicht Kleriker war. Die 14 Sänger scheiden sich in vier Priester: *Hanelle*, *Sanci*, *Ragot*, *G. Martini*, den Diakon *Redois*, den Subdiakon *J. de Cruce*, den Akolythen *Laurri*, die drei Kleriker *Poignare*, *Silvestri*, *Lucidi* und die vier Laien: *Flannel*, *Toussano*, *Jo. Brassart* und *Wilh. du Fay*.

Nach dem Jahre 1437 finden wir du Fay am Hofe in Burgund bei *Philipp le Bon* (1419—1467), dem reichen und mächtigen Enkel Philipps des Kühnen, wahrscheinlich sogar als Musiklehrer von dessen Sohne Karl, Graf von *Charolais*, welcher selbst Komponist, Freund und Gönner du Fay's war. Höchst wichtig ist die Nachricht Houdoy's, daß Wilhelm sieben Jahre in Savoyen war. Was konnte ihn dort fesseln oder beschäftigen? Die Schismatiker in Basel hatten am 25. Juni 1439 Papst Eugen abgesetzt, und wählten *Amadeus VIII.* von Savoyen zum Gegenpapste, einen Mann, welcher »wie einst der Cardinal Robert von Genf zwei Nationen vermittelte, den einen Fuß in Frankreich, den anderen in Italien hielt, mit den größten Fürsten verwandt oder befreundet war, und für unermeßlich reich galt . . . . Amadeus nahm die Wahl am 5. Januar 1440 an, und nannte sich *Felix V.* Dieser Name paßte nur auf seine Vergangenheit als Fürst; er ward für ihn zur Ironie als Papst . . . . Derselbe

[1] A. G. Ritter behauptet S. 6, 1. Band. Zur Geschichte des Orgelspiels etc. Leipzig, Max Hesse, 1884: »*Antonio Squarcialupo* sei der erste Organist an der neuen i. J. 1435 geweihten Kathedrale in Florenz (*Santa Maria del Fiore*) gewesen.« Er entnimmt diese Behauptung aus *Casamorata's* Aufsatz in der *gazetta musicale di Milano*, 1847, No. 48. Casamorata aber stützte sich auf *Gaye*; wir haben oben S. 437 gesehen, daß Antonio Squarcialupo den Wilh. du Fay nicht persönlich kannte, und daß die Annahme, der *Squarcialupo detto dell' organo* sei mit dem Sieneser Adelsgeschlecht der Squarcialupo identisch, auf einem Irrthum beruht. Daß Wilh. du Fay sein *Terribilis est locus* etc. für die Einweihung von S. Maria in Florenz komponirte, ist sehr wohl möglich; übrigens fand dieselbe am 24. März 1436 statt.

legte am 7. April 1449 seine Tiara nieder«.[1] Houdoy bemerkt aber, daß der Aufenthalt du Fay's in Savoyen nur in die Zeit von 1437 bis 1450 fallen könne! Vielleicht war Wilhelm bei Felix V. von 1442—1449? Denn auch dieser hatte als »Papst« eine Sängerkapelle nöthig. Bei der damaligen Verwirrung der politischen und kirchlichen Begriffe kann ihm keinerlei Makel für seine Rechtgläubigkeit aus diesem Aufenthalte erwachsen. Und wenn er irrte, so bezeugen die Worte seines Testamentes von 1474, daß er Sixtus IV. als rechtmäßiges Oberhaupt anerkannte.

Als weitere Vermuthung wage ich anzunehmen, daß du Fay vor 1442 in Paris lebte, und dort an der *Sorbonne* den *magister in artibus* und *baccalareus in decretis* sich erwarb. »Die Universität Paris umfaßte vier Gruppen von Nationen: *Gallicorum*, *Picardorum*, *Normannorum* und *Anglicorum*«[2]. »Das gemeine kanonische Recht fordert für die Erlangung einfacher Kapitelpfründen die Weihe des Subdiakonates, für Pfründen aber, womit die *cura animarum* verbunden, den Presbyterat. Wenigstens die Hälfte der Kapitularen sollen bereits Priester, und ebenso die Hälfte der Kanoniker und jedenfalls alle Dignitarien Magistri, Doctoren oder Licentiaten der Theologie oder des kanonischen Rechtes sein«[3]. »Die Scholaren konnten, ohne aufzuhören, Unterricht zu empfangen, auch solchen ertheilen; die Erlaubniß zu diesen Vorlesungen mußte der Rector ertheilen, wenn der Scholar, der über einen Titel des römischen oder kanonischen Rechtes lesen wollte, eidlich versicherte, fünf Jahre studirt zu haben; für Vorlesung über ein ganzes Buch waren sechs Jahre Studienzeit gefordert. Wer nun ein ganzes Buch zu Ende gelesen hatte, hieß Baccalaureus, und genoß neben den Doctoren gewisse Rechte und Auszeichnungen«[4]. *Magister* (*in artibus*) war damals gleich mit dem *Dr. philosophiae* unserer Tage. Du Fay hatte schon an der Domschule in Cambrai den Grund zu seiner philosophischen und kanonistischen Bildung zu legen Veranlassung gehabt. Wäre er bereits beim Eintritt in die päpstliche Kapelle *magister* oder *baccalaureus*, *clericus* oder *presbyter* gewesen, so würden sich diese Eigenschaften, wie bei seinen übrigen Kollegen an der

---

[1] Gregorovius, Geschichte der Stadt Rom, Stuttgart, Cotta, 1873, VII. Band, S. 72 folg.

[2] H. Denifle, die Universitäten, S. 92.

[3] Permaneder's Kirchenrecht, Landshut, 1865, S. 343.

[4] Kober im Kirchenlexikon, Freiburg, 1850, 4. Bd., S. 651.

römischen Curie, eigens erwähnt finden[1]. Er hat sie also erst nach 1437 in Paris erworben, und Martin le Franc, »der Sekretär Felix V.«, konnte ihn dortselbst persönlich kennen gelernt haben, und im Jahre 1440 von ihm und Binchois sagen, daß sie mehr noch als Tapissier, Carmen und Cesaris durch ihre Kompositionen und den Vortrag derselben ganz Paris in Erstaunen setzten.

Da du Fay erst von 1450 ab nach Houdoy's Zeugniß) seinen ständigen Wohnsitz als Kanonikus in Cambrai einnahm, so scheint er in der Zeit von 1440—1450 erst den *Ordo* des Subdiakonates erlangt zu haben, wenn er als Kapitular in den kollegialen Versammlungen berathende und entscheidende Stimme haben wollte.

Seine näheren Beziehungen zu Frankreich, Florenz, sowie seine Thätigkeit in Cambrai, sind aus den Mittheilungen im ersten Theile dieser Studie, besonders aus dem Werke Houdoy's (S. 411 flg.) mühelos zu ergänzen. *Joh. Dunstable* starb 1458 in England und ruht zu Stephan in *Waalbrook*[2], *Egidius Binchois* verschied in *Lille* 1460[3], Wilh. du Fay, der jüngste und berühmteste dieser drei Kunstgenossen und Erfinder der *ars nova*, gerühmt als »*luna totius musicae atque lumen cantorum*«, starb am 27. November 1474 innerhalb der Octave des Festes der heil. Cäcilia, und wurde in der Stephanskapelle der Kathedrale zu Cambrai beerdigt.[4] —

Es wurde schon Eingangs dieser Studie bemerkt, daß meinerseits eine Besprechung der Kompositionen du Fay's principiell ausgeschlossen sei, — aber die diesbezüglichen Aeußerungen und Arbeiten von Fétis und Ambros sollen an dieser Stelle auszüglich eingeschaltet werden, soweit sie sich auf die bisher vorliegenden und allgemeiner bekannten Kompositionen du Fay's beziehen. Obwohl der 5. Band von Fétis' *histoire générale* etc. nach dem 2. und 3. Bande der Musikgeschichte von Ambros erschienen ist, finden sich in demselben doch nur spärliche Notizen aus dem 2. Band unseres deutschen Musikhistorikers, — und doch hätte auch Fétis viel von Ambros lernen können. Uebrigens hatte Fétis den 5. Band nicht ganz

[1] Auch während seines Aufenthaltes in Cambrai führt du Fay nie den Titel *presbyter*, und konnte auch keine Dignitärstelle bekleiden, da ihm das Doctorat der Theologie oder des kanonischen Rechtes fehlte.

[2] Fétis zu Dunstable aus *Weaver Funeral Monuments*, p. 577.

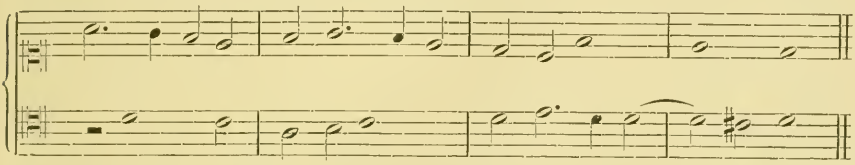
[3] Van der Straeten, Vol. VI, p. 61: »*Obiit en la fin de septembre ou au commencement d'octobre MCCCCLX.*«

[4] Ist es Zufall oder ausdrückliche Bestimmung Wilh. du Fay's, daß er in der Stephanskapelle begraben werden wollte? Er wußte sicher vom Tode und der Begräbnißstätte seines Lehrers (?), oder wenigstens Vorbildes Joh. Dunstable.

druckreif hinterlassen (1871), ähnlich wie Ambros den 4. Band, und erst Eduard Fétis, sein ältester Sohn, edirte das Werk 1876.

Gegenüber den weiter blickenden und gründlicheren Ausführungen von Ambros treten nachfolgende kritische Bemerkungen von Fétis stark in den Hintergrund. Er schreibt tom. V. pag. 325:

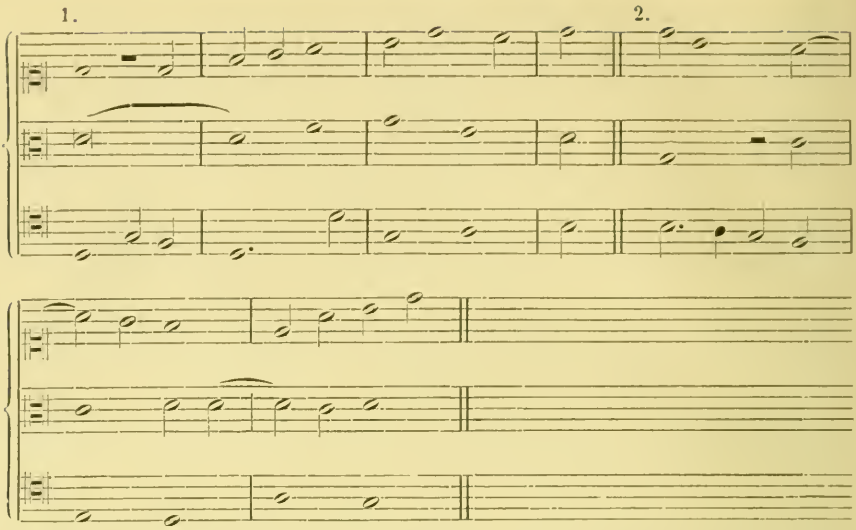
»Was an den Arbeiten du Fay's besonders hervorzuheben ist, besteht in der Vervollkommnung der Harmonie und in der Mannigfaltigkeit der Formen, durch welche du Fay die Musik bereicherte. An erster Stelle muß constatirt werden, daß in seinen Werken die unmittelbaren Quinten-, Octaven- und Unisonofortschreitungen gänzlich vermieden sind, während die Kompositionen der italienischen Musiker des 14. Jahrhunderts, freilich in viel geringerem Maße als die des 13., dieselben noch anwendeten. Schwerlich lassen sich in sämmtlichen Messen und Chansons du Fay's[1] fünf oder sechs Quintenfortschreitungen in den Mittelstimmen auffinden, Octaven- und Einklangsfortschreitungen aber fehlen gänzlich. Von den Neuerungen in der Harmonie erwähnen wir zuerst den Terzvorhalt durch Nachhalt der Unterstimme[2], und wählen als Beispiel eine Stelle aus dem zweiten *Kyrie* der dreistimmigen Messe *Summae Trinitati* (kgl. Bibl. in Brüssel, Cod. 5557).«



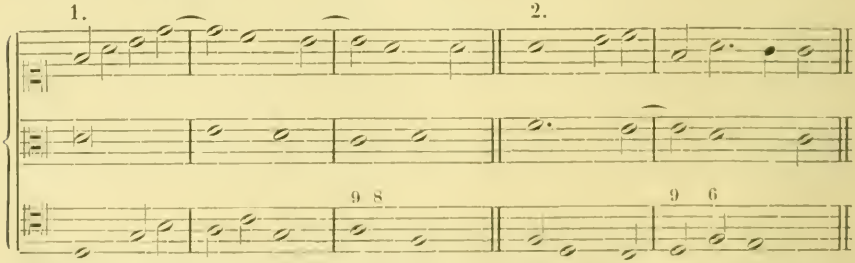
»Wilh. du Fay ist auch der Musiker, der in der Harmonie die Verzögerung der Terz durch die Verlängerung einer Oberstimme eingeführt hat, wodurch die künstliche Dissonanz der Quart und Quint herbeigeführt und deren natürliche Auflösung in die consonirende Harmonie erreicht wird. Das erste der folgenden Beispiele, wo die Verlängerung, welche die Quart bewirkt, in der Oberstimme liegt, ist aus dem obigen Kyrie, das zweite, Verlängerung der Quart in der Mittelstimme, gehört zum *Gloria in excelsis* der nämlichen Messe.«

[1] Soweit sie natürlich Fétis bekannt sein konnten.

[2] Mit anderen Worten »Vorhalt der Secund in der Unterstimme mit folgender Auflösung in die Terz.« Ambros II, 426 tadelt diese Behauptung mit Recht, besonders da Fétis zu ihrer Begründung sich sowohl in der *biogr. univ.* als in der *hist. générale* auf Adam v. Fulda beruft. Uebrigens liegt die Ursache dieses Fehlers in der falschen Chronologie.

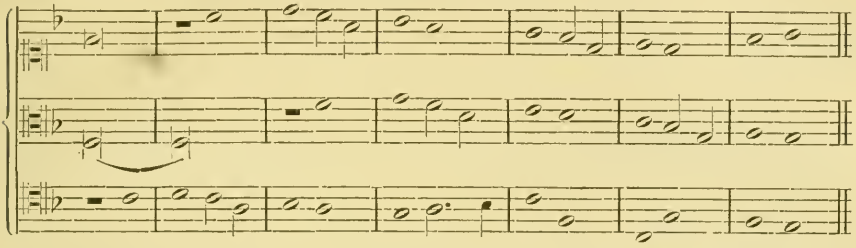


»Die Sextvorhalte durch Nachhalten der Septime sind in den Messen und Chansons von du Fay häufig gebraucht, aber die italienischen Musiker des 14. Jahrhunderts waren (wie Fétis im 1. Kapitel des 3. Buches von S. 283 an nachweist) hierin bereits mit Beispielen vorangegangen. Nicht so finden wir es beim Octavenvorhalt durch den Nachhalt der Oberstimme, woraus sich die Dissonanz der None ergibt. Du Fay ist hier sicher der erste, welcher so kühn war, diese Dissonanz in das Gebiet der Harmonie einzuführen. Das älteste Beispiel begegnet uns am Schluß des *Gloria* obiger Messe. Ein anderes Beispiel über den Octavenvorhalt durch Verlängerung der Mittelstimme ist im 19. Tact des *Sanctus* obiger Messe, hier unter Nr. 2 wiedergegeben.«



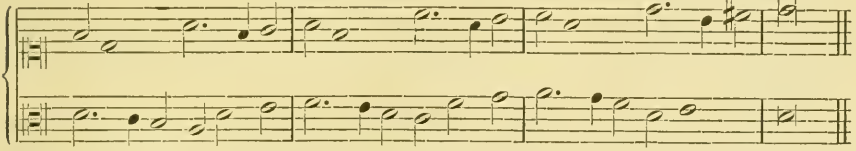
»Das sind Errungenschaften, deren sich auch die moderne Harmonie noch bedient! . . . . Sie allein reichten hin, um du Fay die Bewunderung der Nachwelt zu sichern; aber er verdient unsere Ach-

tung noch aus anderen Gründen. Er wußte der Musik durch mannigfache Formen Eleganz zu verleihen, besonders durch die Imitation gewisser Phrasen in den übrigen Stimmen, durch auf- und absteigende Progressionen. Als Beispiel wählen wir einen Satz aus der dreistimmigen Chanson: *Cent mille escus quant ce voeldroie*, in welchem die drei Stimmen sehr gut imitiren, zwei in der Octave, eine in der Unterquinte.

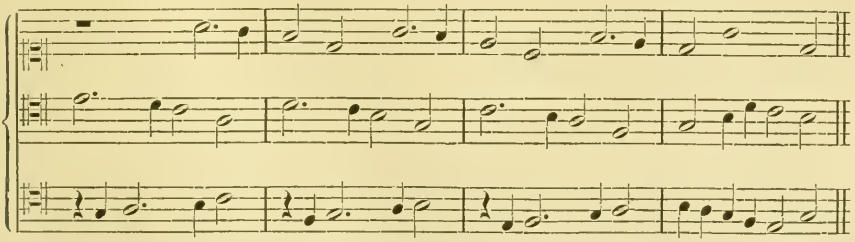


»Hier lassen wir zwei durch Eleganz bemerkenswerthe Beispiele aus du Fay's Kompositionen folgen, welche noch an Werth gewinnen, wenn man sich erinnert, daß nichts Aehnliches vor ihm existirte. Das erste Beispiel zeigt aufsteigende Progression und ist dem ersten *Agnus Dei* der vierstimmigen Messe *Te gratias* entnommen, das zweite Beispiel mit absteigender Imitation ist aus dem *Hosanna* der Messe *Deus creator*.«

1.



2.



Dieser wörtlichen Uebersetzung der Analysen von Fétis über du Fay's Kompositionen muß aber zum wiederholten Male erläuternd und corrigirend beigefügt werden, daß die erwähnten Beispiele, so gut sie

auch gewählt sind, und so richtig die daran geknüpften Bemerkungen sein mögen, den Kompositionen von *Dunstable* und *Binchois* nicht vorrangehen, sondern nachfolgen. Fétis gibt auf Baini gestützt die chronologische Reihenfolge: du Fay, Dunstable, Binchois: dieselbe lautet jedoch: Dunstable, Binchois, du Fay. Daher sind die Analysen von Fétis wohl sachlich richtig, aber die Priorität dieser Neuerungen, besonders in Bezug auf Imitation und Terzvorhalte gebührt Dunstable, wie schon das einzige Beispiel der Chanson »*O rosa bella*« (Fétis, ibid. p 332, Ambros,[1] II. Bd. 535, beide aus Morelot) beweisen kann.

Die Spartirung und Analyse der von mir in Bezug auf ihre Fundorte nachgewiesenen Arbeiten von Dunstable und Binchois wird ergeben, daß du Fay freier, geistvoller und gewandter die gemachten Eroberungen und Entdeckungen zu verwenden wußte, besonders das melodische Element in den Einzelstimmen meisterhaft zu behandeln verstand, und in Bezug auf Rhythmisirung überraschende Feinheiten und Cäsuren einführte; man vergleiche z. B. das *Nobis datus* in der 2. Musikbeilage, oder harmonische Effecte wie bei *miserere* in der 1. Musikbeilage, deren 2. Theil bei den gleichen Worten mit »*as-dur*« geradezu frappirt. Die Verwendung der Pausen wird gleichfalls ein Hauptmoment des Vorzuges ausmachen, welchen der neue Styl vor dem alten, die wirkliche Polyphonie vor dem *Discantus*, *Fauxbourdon* und *cantus super librum* voraus hatte.

Aus den überreichen Essays, welche Ambros im 2. und 3. Bande seiner Musikgeschichte über die Periode du Fay darbietet, wähle ich nachfolgende Stellen aus, welche die Notizen aus Fétis ergänzen und erweitern.

»Statt der vergehenden Improvisationen (II, 410) persönlicher Geschicklichkeit sehen wir gegen den Anfang des 15. Jahrhunderts hin ordentliche gearbeitete Kompositionen (die *res facta*, wie sie Tinctoris im Gegensatze zum *cantus supra librum* nennt) entstehen, wir sehen, wie sich die niederländischen Tonsetzer zu einer förmlichen Schule consolidiren, welche in der Geschichte der Tonkunst mit dem

[1] Ambros bemerkt dazu (Band 2, S. 351): »Ein dreistimmiges Lied des Engländers John Dunstable (er ist nach Tinctoris' Angabe einer der Urväter der Harmonie) .... läßt ganz deutlich erkennen, daß der Tonsetzer zu dem gegebenen Liedmotive erst eine höhere Stimme recht fließend setzte, und erst als er damit fertig war, eine dritte Stimme als Contratenor zwischen jene beiden einzwängte, nicht ungeschickt und selbst mit Anwendung einzelner kurzer Imitationen, im Ganzen aber doch etwas steif. Bei den noch schwarz notirten Liedern der berühmten Niederländer du Fay und Binchois ist die spätere Einfügung des Contratenors ebenfalls sehr deutlich fühlbar.«

Namen der ersteren oder älteren niederländischen Schule bezeichnet zu werden pflegt. Sie nimmt ihren Ausgangspunkt gleichmäßig vom weltlichen mehrstimmig behandelten Liede und vom gregorianischen Gesange. Wir begegnen zum ersten Male den Kompositionen zahlreicher Messen, Arbeiten, in denen sich eine so bedeutende Kunstbildung, eine so entwickelte Technik des Satzes, eine so sichere Behandlung der Stimmführung zeigt, daß man von hier aus eine neue Aera der Kunstgeschichte datiren muß.«

»Als sich diese Singemanier, was ohne Zweifel sehr bald geschah, die allgemeinste Gunst erworben, wollte man dergleichen statt des armseligen Fauxbourdon oder des doch immer nur auf gut Glück auszuführenden improvisirten Contrapunkts auch in der Kirche hören..... Der Werth der Kompositionen, der Ruf der niederländischen Musiker bahnte dieser Art Musik den Weg auch bis selbst in die päpstliche Kapelle, wo man vermuthlich Einsprache erhoben hätte, wenn die neue Manier dort zuerst ihre Versuche hätte anstellen wollen, statt als ein Fertiges und Anerkanntes mit den niederländischen Sängern über die Alpen herüberzukommen.«[1]

»Hier in der päpstlichen Kapelle haben die Niederländer jene echte hohe Kirchenmusik ausbilden helfen, die auf ihrem Gebiete bis heute unübertroffen ist. Schon in der ersten niederländischen Schule zeigen sich die zukunftreichen Anfänge des Styles, den man als *Stile da cappella* zu bezeichnen pflegt, ein Styl, der nach einer beinahe zweihundertjährigen Entwicklung seine höchste Verklärung in Palestrina gefunden hat, um sodann bald genug von einer ganz neuen Tonkunst, wesentlich weltlichen Ursprungs, verdrängt zu werden.«

»Von Wilh. du Fay, dem glänzenden Morgenstern der ersten niederländischen Schule, zu Palestrina geht jene stetige Entwicklung in einer Reihe edler Meister und bedeutender, selbst herrlicher Kunstwerke..... In den Werken dieser Schule tritt endlich eine voll-

[1] Zu dieser scharfsinnigen Bemerkung von Ambros erwähne ich des Verbotes von Johann XXII., das nur eine unreife, in den Anfängen noch rohe Kunst aus der Kirche verbannt wissen wollte, sowie der Thatsache, daß der älteste Codex des sixtinischen Archives, welcher polyphone Musik und von du Fay Messen enthält, nicht vor 1481 (siehe oben S. 469) geschrieben ist. Die zahlreichen Breven der Päpste vor Sixtus IV. erwähnen nie lobend die Gesangsweise der Kapelle, während es im Breve *Et si cunctis* vom 20. Juni 1473 heißt: Cantores tamen ... potioribus gratiis et prerogativis prosequi astringimur, quo magis illi sua quadam melodia audientium corda letificant etc., und im Breve *Dum intra nostre mentis* vom 3. Juni 1483 gesagt wird: »sue vocis non absque corporis concursu virium laudes continuas creatori persolventes.« Aehnlich unter Innoc. VIII. (1486): »*dulcia laudis preconia decantantes*« und (1488): »in persolvendis altissimo continue laudibus sonoris vocibus elaborant« etc.

ständig ausgebildete Kunst hervor. Es ist kein Widerspruch, wenn im Einzelnen vielfach Befangenes und Unentwickeltes nachzuweisen ist, und wenn diese so eben als vollständig ausgebildet bezeichnete Kunst doch selbst erst wieder nur als der Anfang einer fast zweihundert Jahre dauernden Entwicklung erscheint. Vollständig ausgebildet ist sie in dem Sinne, daß die ihr angehörigen Tonsetzer nicht mehr tastend und experimentirend nach den Gesetzen der Kunst suchen, sondern im vollen bewußten Besitze der Kunstgesetze das ihnen entsprechende Kunstwerk zu schaffen vermögen.«

»Es ist eine allbekannte Thatsache, daß die Niederländer selbst für ihre großen, sorgsam mit allem Aufwande der für die Kunst damals disponiblen Mittel durchgeführten Messen sehr oft populäre weltliche Lieder zur Grundlage nahmen, deren Textanfänge dann der Messe den oft sehr sonderbar klingenden Namen liehen. Im Grunde war aber an solchen Messen nichts anstößig als die Benennung. Die Melodie des Liedes im *Tenor* verschwand zwischen dem contrapunktischen Aufbau, den der Komponist in den übrigen Stimmen rings um sie her aufführte, selbst wo das Lied wie in du Fay's *Kyrie* über das Lied *Omme armé* oder *Tant je me deduis* unverändert beibehalten wurde; um so mehr, wo der Komponist durch augmentirende Zeichen oder durch große Noten die Liedermelodie ausdehnte, sie durch Pausen unterbrach u. s. w. Der *Tenor* war hier gleichsam nur der Holzreifen, bestimmt, den darum gewundenen Blumenkranz zusammenzuhalten, ohne selbst sichtbar zu werden.« (Ambros II, 411 und folg.)

Die Aufzählung der technischen Eigenthümlichkeiten und charakteristischen Neuerungen in den bisher bekannten Kompositionen du Fay's kann bei Ambros II, 415, 419[1], 423, besonders aber 453 u. folg., sowie III, 27, 61, 67, 78 nachgelesen werden.

Wenn Ambros die Zeit des Uebergangs von der schwarzrothen zu der weißschwarzen Notation um 1370 annimmt, so fußt er wieder auf dem unhistorischen du Fay von 1380, die Veränderung der

[1] Ambros bezeichnet die stereotype Cadenzform *c h h a c*, oder *c h a c* du Fay's und früherer italienischer Meister als »sehr fremdartig, weil sie den Zusammenhang des accordmäßig und natürlich geordneten Schlusses unterbricht.« Ich glaube hier auf den gregorianischen Choral verweisen zu sollen, in welchem diese Gesangsformel beim Orations- und Passionston u. s. w. wiederholt vorkommt, und besonders am Schlusse der Lectionen bei den Worten: *Tu autem Domine miserere nobis* (*c h a c* *c f*) von der »Dominante« zur »Tonika« cadenzirt. Auch das »den Schluß bezeichnende und oft verlängernde, innigliche, süßwehmüthige Aufseufzen einer Mittelstimme«, das Ambros »den Josquin'schen Sehnsuchtsblick« nennt, ist schon bei du Fay; Josquin »hat also ihm die Sache abgesehen«.

Form, ohne daß die Begriffe wechselten, ist sicher nicht vor 1440 anzusetzen. Die Note änderte nur die Farbe, die schwarze wurde zur weißen, und konnte je nach Tactzeichen perfect oder imperfect gemessen werden. Die rothe wurde zur schwarzen, und bedeutete dann ohne weitere Angabe den Uebergang zur dreitheiligen Mensur[1].

»Bei du Fay[2] fließen die Stimmen in schönem Maße in reinem Wohllaut von Absatz zu Absatz hin, sie haben eigenthümlich ariosen Zug, der sogar noch bemerkbarer wird, wenn man sie einzeln in's Auge faßt, als im Zusammenhange, wo zuweilen hohle Zusammenklänge oder über's Knie gebrochene Harmonien der Schönheit der Gesammtwirkung Eintrag thun. Wie hier nun drei bis vier Melodien wie Ströme nebeneinander hinziehen, zeigt sich auch hier schon eine ausgebildete Kunst.«

Ich schließe diese Excerpte mit folgendem Satze[3], um daran eine schüchterne Hypothese zu knüpfen: »die Mensuralnotirung (in den Kompositionen von du Fay und Binchois) bietet in ihrer Ausbildung nicht nur eine vollgenügende Bezeichnung für jeden Ton nach Höhe und Dauer, sondern es sprechen sich in ihr schon an und für sich genommen als großes, zugleich tiefsinniges und anschauliches Schema die höheren rhythmischen Ordnungen aus. Sie kann in diesem Sinne an die Lehren und Geheimnisse der alten Bauhütten (das Geheimniß des »Achtortes«) erinnern, die den architektonischen Rhythmus des gothischen Domes in bestimmte Formeln faßten, wie jene den musikalischen der Messe und Motette.« —

Unter sämmtlichen Künsten, mit denen die Musik verglichen zu werden pflegt, scheint mir die Architektur für eine Parallele am meisten geeignet zu sein, diese »gefrorne Musik«; für die Periode von circa 1450—1594 (Todesjahr Palestrina's) aber besonders der góthische Styl. Die Musik war in den Entwickelungsepochen der Künste immer die letzte, gleichsam die Frucht des Kulturbaumes. Der Styl du Fay's, Josquin's und Palestrina's bietet mit der Renaissanceperiode von 1420—1580 in Architektur, Sculptur, Malerei keinerlei Vergleichungspunkte. Als um 1580 der Barockstyl in Italien

[1] Wie H. Riemann S. 282 zur Geschichte der Notenschrift die Behauptung stützen kann: »im Anfange des 15. Jahrhunderts habe man sich der weißen Note für die dreitheilige Mensur bedient, und das Eintreten der zweitheiligen Mensur durch Schwärzung bezeichnet«, begreife ich nicht. Liegt etwa ein Corrrecturversehen vor?!

[2] Ambros II, 422. Den Zwischensatz »gerade dem frühesten Meister der Schule« lasse ich mit Absicht weg, nachdem seine Arbeiten als Fortentwicklung der englischen Kunst und besonders aus der Anregung Dunstable's in's Auge zu fassen sind.

[3] Ambros II, 427.

erstand, war das Ende des Palestrinastyles nahe. Pierluigi selbst dirigirte im alten, wenn auch schon größtentheils niedergerissenen Bau von St. Peter, nicht in der gegenwärtigen Basilika, welche 1605 beendigt wurde. Seine Gebeine wanderten (1604) aus der Grabstätte im Mittelschiffe des alten Petersdomes in die neue Kapelle des linken Seitenschiffes, seine Gesänge machten den zwei- und dreichörigen Kompositionen von *Rugg. Giovanelli*, und dem Orgelspiel *Girol. Frescobaldi*'s Platz. Er selbst war in den letzten Jahren, durch die prunkvollen mehrchörigen Kirchenkompositionen von Venedig her, zu zwei- und dreichörigen Arbeiten für den entstehenden Petersdom veranlaßt worden.

Die neuesten Forschungen vindiciren die Anfänge der Gothik den Engländern; das Zeugniß von Martin le Franc und spätere schreiben die Erfindung der »Polyphonie« dem Engländer Dunstable zu. Die Gothik entwickelte sich am herrlichsten in Nordfrankreich und dem westlichen Deutschland; *du Fay*, *Binchois*, *Okeghem*, *Josquin*, *Heinr. Isaac*, *Senfl* u. s. w. schufen im Geiste Dunstable's. Die Gothik in Italien bildete sich bald in anderen Formen aus (*Orvieto*, *Siena*, *Florenz*, *Mailand*), so auch der Niederländerstyl durch *Cost. Festa*, *Giov. Animuccia*, *Matth. Asola*, die beiden *Gabrieli*, *Palestrina* u. s. w., der Spanier Morales, Ortiz, Guerrero und Lud. Vittoria nicht zu gedenken.

»Wenn die Werke (der italienischen Komponisten des 15. Jahrhunderts) gegen jene der gleichzeitigen Niederländer eine wesentlich inferiore Stellung einnehmen, so ist das nicht Mangel an Talent, sondern es ist dem Umstande zuzuschreiben, daß nach einer tief im italienischen Wesen und Charakter begründeten Anlage, die nachmals gerade die herrlichsten Früchte trug, die Italiener gewisse Seiten der Musik ausbilden wollten, ehe diese noch den gerade damals unentbehrlichen Durchgang durch die Schule der Contrapunktik gemacht. Daß sich nun die Niederländer mit aller geistigen Kraft gerade dieser Richtung zur rechten Zeit zuwendeten, gab ihnen das entschiedenste Uebergewicht. Letzteres empfand man in dem feinsinnigen Italien auch recht wohl und gab den Niederländern den entschiedenen Vorzug. Jetzt setzten sich die Italiener, sich selbst verleugnend, zu den oltramontanen Meistern in die Schule; und erst als auch sie Meister des Contrapunktes waren, trat die Richtung, die sich in den Anfängen ihrer Tonkunst so entschieden angekündigt hatte, wieder hervor«.[1]

[1] Ambros a. a. O. Bd. 3, S. 481.

Der dreistimmige Satz du Fay's mit einem *cantus firmus* erinnert mich an die Architekturtheile des südlichen Seitenschiffes im Dome zu Regensburg, wo zwei Spitzbogen innerhalb des Rundbogens stehen, in ihm gebildet, ihn verzierend, aber nicht tragend. Er besteht ohne sie, sie nicht wohl ohne ihn. Bei *du Fay* ist die Frühgothik, bei *Josquin* die ausgebildete Gothik, bei *Costanzo Festa*, *Giov. Animuccia*, *Giov. Pierluigi* die italienische Gothik wiederzuerkennen.

Letzterer konnte seine *Missa Papae Marcelli* nicht ohne du Fay's *Ecce Ancilla Domini* schreiben, wohl aber die Improperien, zurückgreifend auf den *fauxbourdon*.

Die musikalische Gothik entstand, gedieh, entwickelte sich und gelangte zur Blüthe, als die Renaissance, zu gleichen Zeiten fortschreitend, den Idealismus durch Realismus, Naturalismus und Antike verdrängte.

Die Theoretiker des 16. Jahrhunderts, wie *Zarlino* und *Cerone*, scheinen mir dem Bauhüttenpersonal vergleichbar, welches im 15. Jahrhundert und vielfach wohl schon im 14. Jahrhundert an den großen Centren der Bauthätigkeit[1] die Bautraditionen aufzeichnete und bewahrte, nachdem die herrlichsten Muster bereits vollendet waren[2].

Doch eilen wir — um nicht zu sehr abzuschweifen und dem Fehler des Subjectivismus zu verfallen — zum Schlusse, indem wir die Aufgaben und Ziele mit kurzen Sätzen bezeichnen, welche die Musikforschung in Bezug auf du Fay und seine Zeit im Auge zu halten haben wird. Ich fasse dieselben in nachstehenden Punkten zusammen:

1) Zur Vervollständigung des Lebensbildes von Wilhelm du Fay fehlen noch einige, wenn auch unwesentliche Züge, deren Erforschung sicher in nordfranzösischen und belgischen Archiven gelingen wird, nachdem im zweiten und theilweise auch ersten Theile dieser Studie eine Menge von Städten, Ortschaften und Diözesen bezeichnet sind, welche möglicherweise über du Fay genauere Notizen aufbewahren.

---

[1] Kraus, synchronist. Tabellen S. 128.

[2] Es ließe sich noch beifügen, daß diese polyphonen Gesänge erfahrungsmäßig ihre größte Wirkung in romanischen und besonders gothischen Kirchen, auch bei geringerer Besetzung, hervorrufen, und die nach Verlauf der imitirten Motive sich ergebenden Mittelcadenzen sämmtlicher Stimmen den Schlußsteinen in den Kreuz- und Gurtengewölben nicht unähnlich zu sein scheinen. Das *omne simile claudicat* ist jedoch bei solchen Parallelen stets zu berücksichtigen.

2) Die nächste, dankbare und schöne Aufgabe wird die Spartirung und Analyse sämmtlicher von du Fay in Cambrai, Rom, Paris, Brüssel, Bologna, Modena und Trient vorhandenen Kompositionen sein müssen. Dazu gesellt sich die gleiche Arbeit für die Kompositionen von Dunstable, Binchois, Nic. Grenon u. s. w.

3) Vielleicht wird durch die unzweifelhafte Urheberschaft der Polyphonie von Seite Dunstable's das Interesse in England für diese Periode reger, um theils aus Theoretikern, theils aus Archiven und Bibliotheken mit jener Ruhe und Zähigkeit, welche den englischen Volksstamm ziert, die nöthigen Ergebnisse für den Ursprung der Polyphonie dortselbst (jedenfalls in der Periode, wo England in Frankreich stand) zu gewinnen.

4) Um die Unterschiede der *ars nova* Dunstable's und seiner Nachahmer Binchois und du Fay gegenüber den früheren Harmonie- und Contrapunktregeln gründlich darzulegen, bedürfen wir einer zusammenfassenden Detailstudie über den Stand dieser Sache im Anfange des 15. Jahrhunderts. Mir scheint, die meisten Theoretiker bis *Tinctoris*, mit Ausnahme etwa des *Philipp von Caserta*, *Prosdocimus de Beldomandis* und *Johannes Hothby*, fußen ausschließlich auf *Johannes de Muris*, dessen Theorien sich wohl auf den Contrapunkt, nicht aber auf die Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen beziehen. Dunstable und seine Nachfolger behielten wohl die Contrapunktregeln und die Notationsweisen bei, aber das Geheimniß ihrer *nouvelle pratique* liegt in der Verästung und Verzweigung, im Nacheinander der Stimmen, oder wie Martin le Franc schreibt:

> Sopran und Bass erweitern sie
> In angenehmer Concordanz,
> Sie wenden Kreuz und *b* gut an,
> Sie setzen Pausen, transponiren u. s. w.[1]

5) Eine Studie über Joh. Tinctoris, dessen Schriften Coussemaker noch nicht sämmtlich publicirt hat, wird am meisten beitragen, um aus seinen Kompositionen und Theorien die Errungenschaften des neuen Styles klar und deutlich darzulegen. Er ist für das 15. Jahrhundert, was Zarlino für das 16. Jahrhundert bis circa 1560 und Cerone für den Rest des 16. Jahrhunderts besonders für Palestrina, — der Referent und Berichterstatter, der Anatom und Analytiker.

---

[1] Diese freie Uebersetzung dürfte Manchem gewagt erscheinen; zur Prüfung derselben setze ich den Originaltext der betreffenden Stelle hieher: Car ilz ont nouvelle pratique | De faire frisque concordance | En haulte et en basse musique En fainte, en pause et en muance etc. Ich hoffe durch Detailstudien auf eine Rechtfertigung meiner Auffassung.

6) Wichtige Fragen werden zu erläutern sein: »Wie verhalten sich bei du Fay und den Komponisten des 15. Jahrhunderts Text und Musik zu einander? Dachte man die Melodien selbstständig, ohne Rücksicht auf Deutlichkeit, Verständlichkeit des Wortes und gute Declamation des Textes? Trat der letztere in den Hintergrund zum Nutzen oder Schaden der Melodien? Wie weit war die Erfindung von instrumentalen Einflüssen abhängig oder von solchen dictirt?[1] Wurden die vielen textlosen Melismen gesungen, oder von Instrumenten oder Orgel, und in welcher Weise zu Gehör gebracht?«[2]

Mögen diese und ähnliche Fragen nach gewissenhafter Lösung gegenüber dem Palestrinastyl auch zu einem minder günstigen Urtheil über die Anfänge der Polyphonie im 15. Jahrhundert führen, so wird doch für unsere Zeit kein Grund vorhanden sein, die Arbeiten dieser Epoche mit Geringschätzung zu behandeln. »Ziemt es sich für einen gereiften Mann, der eine langjährige Erfahrung hinter sich hat, über alle möglichen Mittel verfügt und sein Urtheil nach manchen mißlungenen Versuchen geklärt, seine Anschauungen geläutert hat, stolz hinzublicken auf die ernsten Anstrengungen und Arbeiten eines Jünglings, der noch im Stadium der Entwicklung begriffen ist, mit Schwierigkeiten aller Art zu kämpfen hat, und, obwohl das Ziel stets im Auge behaltend, bei der Wahl der ihm zu Gebote stehenden Mittel mitunter fehlgreift? . . . Auch heute würde man durch das Princip des Mittelalters zu größerer Klarheit gelangen, daß sich nämlich das Neue auf das Alte stützen und letzteres im ersteren lebendig bleiben soll.«[3]

1. Beilage.

Ex archivo Cappellae Pontificiae.

24. April 1431.

Supplicant S. V. devoti et humiles vestri familiares continui Commensales Cantores et Cappellani, Clerici Ceremoniarum ac Servitores Capellae E. V. S.

---

[1] Vielleicht ist W. J. v. Wasielewski nach ausgedehnteren Detailstudien einmal in der Lage, uns auch »zur Geschichte der Instrumentalmusik des 15. Jahrhunderts« ein Buch zu schreiben, und so für die bereits publicirte »Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert, Berlin, Guttentag, 1878« eine festere Basis zu erlangen.

[2] Man vergleiche zu diesen Fragen *van der Straeten*, VI. Band, S. 253 und das a. a. O. mitgetheilte Facsimile einer kirchlichen Sänger- und Instrumentalistenschaar aus dem Jahre circa 1589, welch letztere die Sänger mit Posaunen und Zinken begleitet; ferner für die Praxis im 15. Jahrhundert Ambros, 3. Bd., S. 35 folg., endlich Dr. Rob. Hirschfeld in »Monatshefte«, 17. Jahrg. No. 8 u. Aehnl.

[3] Nach H. Denifle, die Universitäten, I. Bd., S. 798.

infrascripti quatenus eis et eorum singulis gratias expectativas prout inferius describuntur concedere dignemini cum prerogativis ac literis Apostolicis et clausulis oportunis.

Pro Cantoribus.

Et primo devoto viro Familiari continuo Commensali et predicte Capelle Cantori et Capellano *Macteo Hanelle*, Presbytero Morinen. Diec. quatenus sibi specialem gratiam facien. de duobus Canonicatibus expectatione totidem Prebendarum quarumcumque dieces. Cathedralium etiam Metropolitanarum vel collegiatarum Ecclesiarum ubicumque in Regno Francie vel extra consisten. Nec non dignitat. personat. administration. vel officii etiam curat. et elect. alterius earumdem seu de totidem beneficiis Ecclesiasticis cum cura vel sine cura etiamsi Canonicatus et Preben. ac Dignitat. Personat. Administration. vel Officia etiam curat. et elect. in Cathedralibus etiam Metropolitan. vel Collegiat. Ecclesiis seu Decanatus vel Archipresbyteratus aut Personatus rural. existant ad collationem omnium et singulorum Collatorum et Collation. Ecclesiarum predictarum nec non Remen. Rothomagen. Senonen. Bisunten. Bituricen. Turonen. Viennen. Terantasien. Colonien. Treveren. et Gebennen. Provinciarum Civitatum Diec. Ecclesiarum que vacan. vel vacatur. simul aut successive ita etiam quod Canonicatus et Prebenda ac dignitas etc. in eadem Ecclesia eciam si successive vacaverint pro unico beneficio computentur, eidem *M.* dignemini misericorditer providere. Non obstan. Canonicatu et Prebenda Ecclesie Caraduen. ac Parrochiali Ecclesia S. Petri de Duaco cum suis annexis Attrebaten. diec. quorum omnium fructus etc. centumviginti libr. turon. parvorum comuni extimatione Valorem annuum non excedunt. Nec non dispensatione ad duo incompatibilia ad certum tempus in Cancellaria lacius declaranda quos obtinet. Cum ceteris non obstan. et clausulis oportunis.

Item devoto viro *Egidio Flannel* alias *Lenfant*, Cantori et capellano in prefata Capella E. V. S. ac familiari continuo commensali similem gratiam facien. in omnibus et per omnia ut supra in prima supplicatione continetur etc. providere dignemini. Non obstan. Canonicatu et Prebenda Massilien. ac Parrochiali Ecclesia de Anneville Rothomagen. Diec. obtinet et super Canonicatu et Preben. Attrebaten. quorum omnium fructus etc. centum quinquaginta libr. turon. parvorum similium valorem annuum non excedunt in palacio Apostolico litigat super fructibus etc. quoque Parrochialis de Lessines Cameracen. dice. Ecclesiarum pensione XL libr. similium annuatim percipit. Cum ceteris non obstan. et clausulis opportunis. Et renunciat quibusvis beneficiis preterquam etc. quam cessionem petit admitti.

Item devoto viro *Toussano de Ruella*, Cantori et Cappellano in prefata Capella E. V. S. ac familiari continuo commensali similem gratiam facien. de similibus beneficiis in omnibus et per omnia ut supra in prima supplicatione petitum est etc. providere dignemini. Non obstantibus Canonicatibus et Prebendis Noviomen. et Sancti Andomari de Sancto andomaro Morinen. Diec. ac Parrochiali Ecclesia sancti Germani Gebenen. quos obtinet et quorum omnium fructus etc. centumviginti lib. turon. etc. ac juribus que habere pretendit. in Canonicatibus et Preben. Beluacen. et Sancti Pauli Leodien. Ecclesiarum super quibus in Palacio Apostolico litigat seu intendit litigare et quorum fructus etc. quinquaginta lib. turon. parvorum similium comuni extimatione va. an. non excedunt. Cum ceteris non obstan. et clausulis opportunis et renunciat quibusvis beneficiis preterquam etc. quam cessionem petit admitti.

Item devoto viro *Johanni Redois*, Dyacono Tornacen., Cantori et Cappellano ac Tenoriste in prefata Capella E. V. S. ac familiari continuo commensali similem gratiam facien. de similibus beneficiis in omnibus et per omnia ut in prima supplicatione continetur. Non obstan. Canonicatu et Prebenda Ecclesie Sancte Marie de

Condato Cameracen. diec. ac perpetua Capellania in Ecclesia Tornacen. ad altare Sanctorum Lamberti et Dionisii fundat. quorum omnium fructus etc. viginti lib. turon. etc. cum ceteris non obstan. et clausulis opportunis.

Item devoto viro *Guillermo du fay*, Capelle E. V. S. Cantori et Cappellano ac familiari continuo commensali similem gratiam facien. de similibus beneficiis in omnibus et per omnia ut in prima supplicatione continctur. Non obstan. quod unam ad Sancti Fiacri in Laudunen. et aliam ad Sancti Joannis baptiste in Parrochiali de Novinantoninoso Laudunen. Diec. ac aliam in sancti Gaugerici in ejusdem Sancti Gaugerici Cameracen. Ecclesiis altaria sita perpetuas Capellanias sine cura nec non parochialem Ecclesiam Sancti Petri Tornacen. quorum omnium fructus etc. quinquaginta lib. turon. parvorum secundum communem extimationem va. an. non exced. obtinet cum ceteris non obstan. et clausulis oportunis.

Item devoto viro *Bartholomeo Poignare*, Clerico Attrebaten. Diec. Capelle E. V. S. Cantori et Capellano ac familiari continuo commensali similem gratiam facien. de similibus beneficiis in omnibus et per omnia ut in prima supplicatione continetur. Non obstan. Sancti Gaugerici Haltren. Cameracen. Diec. quos obtinet ac Sancti Amati de Duaco Attrebaten. Diec. Canonicatibus et Prebendis Ecclesiarum super quibus concessum est sibi gratiose provideri. quorum omnium fructus etc. octoginta lib. turon. parvorum comuni extimatione va. an. non excedunt. Cum ceteris non obstan. et clausulis oportunis.

Item devoto viro *Alfonso Sancij Zamoren.*, Presbitero Capelle E. V. S. Cantori et Capellano ac familiari continuo commensali specialem gratiam faciende Canonicatu sub expectatione Praeben. dignitatis Personatus perpetue administrationis vel Officii cum cura vel sine cura Toletan. Ispalen. Compostellan. Palentin. Burgen. Salamantin. Abulen. Segobien. et Conchen. Ecclesiarum cum prestimoniis prestimonialibus portionibus et simplicibus beneficiis in eisdem Ecclesiis earumque civitatibus et diecesibus vacan. vel vacatur. simul vel successive per cessum vel decessum unius, duorum, trium aut plurium ipsarum Ecclesiarum Canonici vel Canonicorum seu aliorum quorumcumque in eisdem Ecclesiis aut civitatibus et diecesibus beneficiati seu beneficiatorum ceden. vel decedencium aut cedentium vel decedentium seu illa alias quolibet dimitten. vel dimitten. quorum prestimoniorum fructus etc. CC. lib. turon. parvorum secundum comunem taxationem decime va. an. non exced. nec non de beneficio ecclesiastico cum cura vel sine cura etiamsi integra vel dimidia portio in Cathedrali aut Canonicatus et Prebenda administratio vel officium etiam curat. vel sine cura in Collegiatis Ecclesis seu Archipresbiteratus rural. etiam si dignitas curat. et elect. vel personatus etiam extra Cathedralem Ecclesiam reputetur existat. spectan. comuniter vel divisim ad collationem etc. Archiepiscoporum, Episcoporum nec non decanorum et Capitulorum singulorumque Canonicorum et personarum predictarum Ecclesiarum eciam ratione dignitat. etc. obtinen. in eisdem eidem *A.* dignemini misericorditer providere. Non obstan. quod idem *A.* in Ecclesia compostellan. quamdam integram portionem et in eius Diec. quoddam dimidium beneficium sine cura in parochiali Ecclesia Sancti Johannis de Dorron. ac etiam quoddam prestimoniale beneficium sine cura in Parochiali Ecclesia Sancte Marie Albe Burgen. obtinet quorum fructus etc. viginti lib. turon. similium parvorum comuni extimatione va. an. non exced. et cum aliis non obstan. et clausulis opportunis.

Item devoto viro *Johanni de Cruce* alias *Monami*, subdiacono Tornacen. diec., Capelle E. V. S. Cantori et Capellano ac Familiari continuo commensali similem gratiam facien. de similibus beneficiis pro ut in prima supplicatione continetur. Non obstan. Canonicatu et Prebenda Ecclesie Sancti Gaugerici Cameracen. quorum

fructus etc. XVI lib. turon. parvorum comuni extimatione va. an. non exced. cum ceteris non obstan. et clausulis opportunis.

Item devoto viro *Jacobo Ragot*, Presbytero Attrebaten., Capelle E. V. S. Cantori et Capellano ac Familiari continuo commensali similem gratiam facien. de similibus beneficiis etc. pro ut in prima supplicatione continetur non obstan. quadam perpetua Capellania ad altare Sancti Nicasii in Ecclesia Cameracen. fundata cuius fructus etc. viginti lib. turon. similium parvorum communi extimatione va. an. non exced. cum ceteris non obstan. et clausulis oportunis.

Item devoto viro *Georgio Martini*, Presbytero Tornacen. diec. E. V. S. Cantori et Capellano ac familiari continuo commensali de similibus beneficiis pro ut superius declaratum est non obstan. quodam beneficio Mansionario nuncupato in Ecclesia Trivisina fundat. cuius fructus etc. decem lib. turon. similium extimatione predicta va. an. non exced. cum aliis non obstan. et clausulis opportunis.

Item similem gratiam facien. devoto viro *Egidio Laurrj*, Acolito Tornacen. diec., Cantori et Capellano in Capella E. V. S. ac familiari continuo commensali de similibus beneficiis prout supradictum est. Non obstan. quadam Cappellania ad Altare beate Marie Magdalene in Ecclesia Sancti Piati Sielinien. Tornacen. Diec. fundata cuius fructus etc. decem lib. turon. extimatione predicta. Cum aliis non obstan. et clausulis oportunis.

Item similem gratiam facien. devoto viro *Henrico Silvestri*, Clerico Funden. Capelle E. V. S. Cantori ac familiari continuo commensali de similibus beneficiis etc. nec non ad collationes etc. Archiepiscoporum Episcoporum, decanorum Capitulorum singularumque personarum Beneventan. Neapolitan. Funden. Ananien. Penestrin. Matren. Gayetan. Verulen. Ferentin. Teracin. Velletren. Ecclesiarum Civitatum et diec. etc. usque ad summam Centum Ducatorum auri de Camera impor. . . . . [1] confectarum litterarum Apostolicarum eligend. dignemini misericonditer providere non obstan. Clericalibus portionibus sanctorum Johannis et Nicolai Pipernen. Teracin. et Camerinen. diec. quos obtinet et quorum fructus etc. Triginta lib. turon. parvorum comuni extimatione va. an. non exced. Cum ceteris non obstan. et clausulis oportunis.

Item devoto viro *Lucido Joanni* de *Norme*[1], Clerico Ferentin. Cantori in Capella E. V. S. ac familari continuo commensali similem gratiam facien. de similibus beneficiis etc. prout in prima supplicatione continetur. ac etiam ad collationes et summam in omnibus et per omnia preceden. etc. non obstan. quadam clericali portione in Ecclesia Beate Marie Gaudentium Ferentin. cuius fructus etc. quatuor florum auri de Camera secundum comunem extimationem va. an. non exced. cum ceteris non obstan. et clausulis opportunis.

Item supplicat S. V. devotus vir *Johannes Brassart*, familiaris continuus commensalis ac in Capella E. S. Cantor et Cappellanus quatenus sibi specialem gratiam facien. de similibus beneficiis ut in prima supplicatione continetur. Non obstan. quod ipse Jo. Sancti Nicolai in Ecclesia Sancti Johannis Evangeliste Leodien. obtinet ac Beate Marie et Sancti Andree in veteri choro Leodien. altaria sit. super quo in Romana Curia litigat quorum omnium fructus etc. Octo mar. an. extimatione predicta cum aliis non obstan. et clausulis oportunis.

---

[1] Zweifelhaft; vielleicht auch *Narni*. An dieser Stelle ist das Pergament schadhaft und die Schrift unleserlich.

Pro Clerico Ceremoniarum.[1]

Pro Cappellanis.[2]

Pro Custode Paramentorum et Jocalium Capelle (*Johannes Pigauche*).

Pro Campanariis Capelle.

Item devoto viro *Guillermo Huberti* Campanario et servitori in Capella E. V. S. ac familiari continuo commensali Bachalario in Legibus similem gratiam faeien. etc.

Item devoto viro *Johanni de Equis*, Presbytero Bajocen. diee. Magistro in artibus in Capelle E. V. Campanario et Servitori ac Familiari continuo commensali similem gratiam facien. u. Aehnl.

Item devoto viro *Gotfrido Diebier*, Clerico Leodien. diec., Credeneie V. S. in pontificalibus celebran. custodi similem gratiam facien. de similibus beneficiis ut in prima supplicatione continetur etc.

Item devoto viro *Petro Fabri* de Rommeeshonen. Clerico Leodien. Diec., Credencie V. S. in Pontifiealibus celebran. Custodi similem gratiam facien etc.

Am Ende der Urkunde steht: Fiat ut petitur pro omnibus expectativis (Chirograph von Eugen IV.).[3]

Signatum Beatissima manu vestra sub dat. VIII. Kal. Maij, Pontificatus V. S. anno primo.

Fiat (Chirograph Eugens IV.).

Et ad duas Collationes et totidem Beneficia cum dignitate.

Fiat (Chirograph Eugens IV.).

Item et cum dispensatione pro quolibet supranotatorum ut tam de obten. quam obtinendis possint quecumque et qualiacumque duo beneficia incompatibilia etiam si Parochiales Ecclesie dignitates etc. in quibuseumque Ecclesiis et etiam si curat. et eleet. fuerint quo adjunxerint retinere et cum potestate permutandi pro similibus vel dissimilibus etc. Et sub predicta dat. VIII. Kal. Maij.

2. Beilage.

Testament des Wilhelm Du Fay vom 8. Juli 1474.

Aus: Histoire artistique de la Cathédrale de Cambrai. Par Jules Houdoy. Paris 1880. S. 409—414.

Dies nostri sicut umbra declinaverunt et velut aqua decurrens, rapidis ad mortem trahimur gressibus, cujus et si certa sit omnibus necessitas, diem tamen aut qualiter venerit nullus non ignorat, nec aliud est in sorte hominum felicius ymo nulla preter hec felicitas, quam sub fine bono presentem claudere vitam. Quem ut quis attingat facilius prudenter agit, si prius sospitate fruens, de temporalium dispositione cogitat ne, dum cor sursum magis erigere convenit, cure graves subeant, quibus mens, infima meditando, a conditoris sui summique boni

---

[1] Er heisst Matheus Petri, presbyter Tullen.; diese und die folgenden Suppliken übergehen wir, da die Personen für unseren Gegenstand von keinem Interesse sind.

[2] Die Namen sind: *Ghislebertus Overal*, *Johannes Comes* und *Jacobus de Beaufort*.

[3] Eugen IV. aus der venezianischen Familie *Condulmiero* bestieg den päpstlichen Stuhl am 3. März 1431 und starb 23. Febr. 1447.

contemplatione retrahatur. Hec perpendens, ego, Guillermus Du Fay, Cameracensis et sancte Waldetrudis Montensis ecclesiarum canonicus prebendatus, nolens ab hoc seculo intestatus decedere, agens primitus gratias Deo pro universis donis ab eo michi, preter merita, largifluc impensis, in nomine ejusdem Domini Patris et filii et Spiritus Sancti, testamentum, ordinationem seu ultimam voluntatem meam condo, facio et ordino in modum qui sequitur.

In primis siquidem profiteor me veram et ortodoxam fidem catholicam tenere quam Sancta Nostra Ecclesia docet et predicat, in illaque vivere velle atque mori, protestans quod, si, quod absit, furia, amentia, infirmitate vel alio eventu sinistro me in futuram aliquid dicere vel facere contingat, quod sinceritati ejusdem fidei videatur contraire, ex nunc illud detestor, revoco et annullo, petens michi, vita comite, sacramenta ecclesiastica debita et consueta ministrari et si forte tunc illa petere non possem aut scirem, animam vero meam, dum corporis ergastulo exuta fuerit, domino Deo meo, intemerate virgini Marie matri Dei, sanctis Michaeli archangelo, Johanni Baptiste, Petro, Paulo, Nicolao, Anthonio, Katherine, Barbare, totique curie supernorum civium humiliter et devote commendo.

Corpus vero sive vile cadaver ecclesiastice sepulture in dicta venerabili ecclesia Cameracense, scilicet in capella sancti Stephani, ante representationem meam lapidem quam inibi fieri feci meis expensis, quem locum domini mei capituli michi gratiose concesserunt, unde gratias ago. Item lego presbitero qui michi sacramenta in extremis ministrabit viginti solidos Par. monete Cameracensis, si decanus fuerit XL solidos, ipsius clerico quinque solidos; item volo de per me debitis satisfieri et forefacta emendari. Item volo exequias funeris mei fieri honeste in ecclesia Cameracense cum pulsatione, toto luminari et accensione quatuor cereorum ante ymaginem sancti Anthonii de Padua epithaphium meum in dicta capella sancti Stephani, et quod ad missam cantetur sequentia *dies illa, etc.*: interessentibus autem in illis singulis dominis canonicis lego XX solidos, et pro psalterio III solidos IIII denarios, magnis vicariis X solidos, parvis vicariis VIII solidos IIII denarios, cappellanis ac francis sergantis et ballivo VI solidos VIII denarios, pueris altaris, turiario, nuntio, parvis sergantis et serganto ballivi ac clericis cappellaniarum III solidos IIII denarios, capellano et clerico revestiarii pro laboribus eorum cuilibet X solidos. Item vicariis magnis et parvis ut simul in ipsis exequiis psalmodient et cantent et ipso die simul honeste reficiantur ultra premissa octo libras P. (Parisienses), et pueris altaris simul ut orent pro me, qui in eorum ordine puer serviens honores radicitus et commoda ex ipso servitio me consecutum profiteor XL solidos. Item eodem die dicantur pro animabus mea, parentum et benefactorum meorum tot misse quot sacerdotes poterunt reperiri, et cuilibet celebranti dentur tres solidi, IIII denarii, distribuanturque VI mensure bladi in panem conversi et quot erunt panes tot cum illis denarii pauperibus erogentur. Item dicatur psalterium bene et distincte cum pulsatione, et tam parvis vicariis quam elocquemando[1] satisfiat valde bene, ad discretionem meorum presentium in deportatione funeris mei ad ecclesiam XX denarios, magnis vicariis X denarios, ceteris vero de choro cuilibet VI denarios.

Item volo et ordino quod postquam ecclesiastica sacramenta michi fuerint ministrata et ad agoniam tendere videbor, si, hora pati possit, sint octo ex sociis ecclesie juxta lectum meum qui, submissa voce cantent hympnum *Magno salutis gaudio*, pro quo lego XL solidos P. (Parisienses), quo hympno finito pueri altaris, una cum magistro eorum et duobus ex sociis, inibi similiter presentes decantent motetum meum de *Ave Regina Celorum* pro quo eis lego XXX solidos. Item lego

[1] *Du Cange* unter *Clocquemani* sagt: Pulsatores campanarum.

Anthonio Hardi, filiolo meo, librum in quo habetur legenda sancte Barbare in latino et librum bonorum meorum. Item lego commatri mee, uxori Jacobi Hardi, unum ex meis Agnis Dei de puro auro. Item lego hymagini beate Marie Cameracensis super altare feretrorum, magnum Agnum Dei de argento deaurato. Item lego capelle sancti Stephani una cum libro in quo continetur *missa sancti Anthonii de Padua* in pergameno unum alium librum papireum magni voluminis continentem *missa sancti Anthonii Viennensis* et missam meam *de Requiem*. Item volo quod quicumque dominorum meorum post obitum meum domum meam habuerit possit, se voluerit, capellam meam fulsitam, prout est, pro precio appreciato optare. Item lego ecclesie sancti Auberti Cameracensi, tabulam que est in aula mea super caminum, cum onere quod teneantur religiosi pro anima mea celebrare in eorum ecclesia, pro semel, unum obitum solemnem. Item lego Domino Martino Courtois figuram regis quam misit michi Johannes de Fontenay, cum tabula que est super hostium camere mee quam ipse tulit de Turonibus. Item lego domino meo, reverendo domino episcopo Atrebatensi cultellum meum regalem quem misit michi rex Sicilie. Item lego domini Goberto le Mannier figuram mortis. Item lego tabulam quam michi dimisit quondam dominus meus et confrater dominus Symon le Breton, ubi est ymago beate Marie virginis cum representatione ipsius domini Symonis, magnis vicariis ut ponatur diebus festivis et in diebus sui et mei obituum super altare. Item lego Agnum Dei, quem habui ab eodem domino Symone le Breton, ymagini beate Marie de Gratia in capella trinitatis ut ponatur cum aliis jocalibus. Item lego domino Alexandro servitori meo, casu quo michi in die obitus mei servierit, pro servitiis michi impensis, centum libras Parisienses cum manipulis curatorum et libro quem dedit michi frater Guillelmus Poree et volo quod possit, post obitum meum de bonis post dominos executores meos infra nominatos tantum accipere pro pretio imposito quantum ascendit dictum legatum centum librarum. Item lego domino Petro de Vado XX libras. Item Fabrice ecclesie Cameracensis XL libras. Item Fabrice ecclesie sancte Waldetrudis Montensis XX libras, et Fabrice ecclesie beate Marie Condatensis C solidos. Item lego magno Cartesie XX libras. Item conventui Fratrum Minorum hujus civitatis, quia sum in recommendationibus totius ordinis, C solidos. Item conventui Fratrum Predicatorum Valenecnensium quia similiter sum in recommendationibus orationum et devotionum totius ordinis, prout per litteras de super factas quas habeo latius constat, C solidos. Item lego magistro Gerardo, medico, canonico Atrebatensi XX libras pro servitiis michi impensis. Item lego mense domini abbatis sancti Auberti, in qua sepissime et egregie refectionem cepi, X libras vocatis aliquibus dominis et amicis juxta suam diseretionem. Item lego domino Petro de Vado tabulam illam quam michi vita comite donavit, una cum alia tabula que est in parva camera, in qua est ymago beate virginis assotiata ymaginibus apostolorum Petri et Pauli, etc. Item volo quod XII de sufficientioribus, sive sint magni sive parvi vicarii, in crastinum exequiarum decantent missam meam *de Requiem* in capella sancti Stephani et in fine misse post *requiescant in pace* dicant unam de sequentiis aliis quam voluerint deinde *de profundis* cum collecta *Inclina et Fidelium*, et pro hoc lego IIII libras Parisienses. Item lego hospitalibus, sancti Juliani XX solidos, sancti Johannis X solidos, et sancti Jacobi X solidos; item prisonariis in castro de Sellis XV solidos; item leprosis X solidos; item cuilibet presbiterorum antiquorum virorum sancti Petri de Bevees, II solidos VI denarios; item cuilibet beghinagio sanctorum Vedasti et Georgii et de Lille X solidos; item recluse sancti Vedasti XX solidos; item Beghinagio de Cantimprato XV solidos; item volo certas fundationes meis expensis fieri per magnos vicarios quarum designatio sequitur. Primo volo habere, et per eosdem magnos vicarios in dicta capella sancti Stephani celebrari, unum obitum quolibet anno im-

perpetuum pro mea parentumque et benefactorum meorum animarum salute, pro cujus labore percipient annuatim XXX solidos.

Item volo, fundo et ordino in eadem capella tres cereos ante tres ymagines et unum coram Epitaphia accensuros, videlicet in die sancto Pasche et sancti Anthonii de Padua necnon sancte Waldetrudis in omnibus horis et missis sancti Guillelmi confessoris singulisque diebus sabbatinis et aliis quibus antiphona *Salve Regina* decantatur, quam diu ipsa antiphona cum versiculo et collecta duraverit, quosquidem IIII^or^ cereos ad eorum, scilicet magnorum vicariorum, provisionem bis in anno in festo videlicet nativitatis domini et in dicto festo sancti Anthonii Padani (sic renovari decerno, unde pro estimatione duarum librarum cere assigno annuatim XIII solidos IIII denarios; item clerico ejusdem caritatis et capelle pro diligentia et accensione cereorum hujusmodi annuatim V solidos Parisienses. Item in festo sancti Pasche hora magne misse chori, ordino celebrari in eadem capella missam unam de die cum memoria pro me et omnibus defunctis, ad instar misse que pro quondam Egidio de Boseo in die dominice adventus domini dicitur, pro quo celebranti III solidos IIII denarios; item statuo in die sancti Anthonii de Padua in predicta capella perpetuo missam de eodem sancto per tres ex ipsis magnis vicariis presbiterum scilicet dyaconum et subdyaconum solemniter celebrandam, in qua assint magister puerorum et alii quicumque sufficientiores de choro, sive sint magni vicarii sive parvi, vel capellani, ad provisionem tamen dictorum magnorum vicariorum, qui missam per me compositam decantent, quibus assigno XXX solidos, inde quilibet III solidos IIII denarios; volo tamen quod magister puerorum prefatus ultra dictam portionem habeat pro suo labore XX denarios, sex autem pueri qui post completorium in profesto ipsius sancti responsum *si quereris miracula* cum versu et gloria necnon motetum *O sydus Hispanie* de eodem sancto et in crastinum admissam *Et in terra pax* decantabunt, percipient X solidos, unde cuilibet XXX denarios que omnia simul sunt XLI solidi VIII denarii. volo insuper quod in fine hujus misse legatur *de profundis*, sicut in missa capella Trinitatis presbitero incipiente, aliis respondentibus, cum orationibus *Inclina* et *fidelium* et post completorium veniant in dicta capella sancti Stephani socii qui fuerint in missa cantaturi antiphona *O proles Hispanie* super cantu plano, deinde dicant pueri versum et presbiteri collectam, postea vero dicant pueri motetum *O lumen ecclesie* vel alium ad libitum magistri eorumdem. Item volo quod in die sancte Waldetrudis per eosdem magnos vicarios decantetur in dicta capella una missa de eadem sancta, et similiter in die sancti Guillelmi confessoris que est decima februarii, in quibus missis fiat memoria de defunctis. Quod si pro cantandis hujusmodi duabus missis aliqui ex predictis magnis vicariis defuerint poterunt illorum absentiam supplere quicumque sufficientes aut ydonei fuerint per eosdem vocati de corpore ecclesie; unde sacerdoti pro qualibet missa ordino dari III solidos IIII denarios, cuilibet vero illorum octo in singulis missis cantantium II solidos, sunt simul XXXVIII solidi VIII denarii. Si autem festa sanctorum Anthonii, Guillelmi vel sancte Waldetrudis sabbato seu feria secunda, aut aliis impeditis diebus occurrerint, transferantur solemnitates missarum hujusmodi in crastinum vel diebus aliis convenientioribus ad tollendam concurrentiam.

Item ibidem fundo et ordino, quolibet mense secunda die mensis, missam unam celebrari ad instar illius magistri Gregorii Nicolai, inde pro qualibet missa ordino et statuo III solidos IIII denarios, sunt simul XL solidi. Omnes igitur misse dicende pro me et fundande per anni circulum, sunt numero XVII. In quarum et cujuslibet fine a celebrante super tumbam meam aspersio fiat aque benedicte, pro quibus universis et singulis fideliter et pie faciendis ac salubriter adimplendis, ego Guillelmus volo tradi et deliberari eisdem magnis vicariis et ad eorum commoditatem

in pecuniam per meos executores summam centum et viginti scutorum ad XL solidos Parisienses appreciatorum.

Hujus autem testamenti executores nomino et ordino venerabiles et carissimos dominos meos dominos Reginalem de Leonibus, Johannem du Rosut, Radulphum Mortier canonicos, Petrum de Vado et Alexandrum Bouillart capellanos ecclesie Cameracensis, quibus humiliter supplico quatinus expensis bonorum meorum hujus executionis onus dignentur assumere. Ita quod tres ex ipsis, altero impedito seu vacare huic rei forsan quod non credo nolente, tres reliqui proinde possint omnia facere et exequi ac si omnes adessent. Quorum tribus scilicet dominis canonicis necnon domino Guillelmo Bouchelli, secretario capituli, ultra salarium notariatus, si illum tunc exerceat, pro gratis michi impensis et spero impendendis servitiis, ut et assit dictis executoribus in agendis mee executionis, lego unam marcham argenti cuilibet, reliqui vero duo, scilicet domini Petrus de Vado et Alexander, sint contenti legato per me ipsis facto.

Item lego domino Jacobo des Riers, consanguineo meo de Tornaco, quem per XVIII menses vel circiter nutrivi, vigenti scuta Francie, proviso quod idem et sui parentes quitum me teneant de pagamento unius camere ad figuram pellicani in quo scriptum est *sur le rose me repose*, quam suus pater dum viveret michi destinavit de quo si faciat mentionem casso presens legatum. Item volo et ordino quod si omnibus fundationibus et ordinationibus premissis completis adhuc aliquod residuum fuerit de bonis meis restans, illud in missarum celebrationem usque ad unum annuale si sufficeat et alia pietatis opera convertatur ad discretionem meorum executorum.

Per quod presens meum testamentum omnia et singula precedentia testamenta per me facta revoco, volens hoc valere jure testamenti codicillorum seu extreme voluntatis aut quovis alio modo de jure vel consuetudine possibili meliori, de quo tamen variando, mutando, minuendo, augendo, revocandoque et annullando mich quam diu mentis compos existam, retineo potestatem, dans prefatis executoribus meis potestatem, obscura si que sint, impetrandi ad eorum intellectum. Volo insuper quod si per cedulam manu mea aut persone publice vel autentice scriptam aut signatam vel et per dominorum proborum testimonium constaret me in premissis aliquid immutasse, addidisse vel subtraxisse aut aliqua legata de novo fecisse illa valeant ac si in presenti testamenti descripta forent.

Anno Domini M IIII^{c} LXXIIII, indictione septima die vero octava mensis julii, pontificatus sanctissimi in Christo Patris et domini nostri domini Sixti, divina providentia Pape quarti, anno tertio, circumspectus vir magister Guillelmus de Fay canonicus ecclesie Cameracensis, sanus mente et intellectu, suum condidit testamentum sive ultime voluntatis ordinationem, precedentia revocavit, legata fecit, executores elegit et alia fecit ac voluit prout superius describuntur cum petitione instrumenti. Acta fuerunt hec Cameraci in loco capitulari ecclesie Cameracensis, presentibus in hiis venerabilibus et circumspectis viris magistris Johanne de Busco, decretorum doctore, magno ministro, Jacobo Michaelis canonicis, et Nichasio de Spina presbiteris, cappellanis ejusdem ecclesie testibus evocatis.

Alphabetische Register.

Vorbemerkung. 1) Die Namen der Autoren, welche im »Literaturverzeichniß« (S. 400) mit Angabe ihrer Werke aufgezählt sind, sowie die im Verlaufe der Studie erwähnten Namen noch lebender Persönlichkeiten wurden in folgendem Register weggelassen. In Bezug auf die Schreibweise der Eigennamen sind die *biographie universelle* von *F. J. Fétis*, sowie *Rob. Eitner's Bibliographie der Musik-Sammelwerke*, Berlin 1877, als Norm angenommen. Neue, in beiden Werken fehlende Namen sind mit der wahrscheinlichsten, am häufigsten wiederkehrenden Lesart unter Beifügung der vorkommenden Varianten eingereiht.

2) Das Register der Ortsnamen, soweit sie als solche erkenntlich waren, ist abgesondert worden, und enthält außer der lateinischen Bezeichnung der Diözesen, auch die jetzt übliche Form des Ortschaftsnamens, soweit sie aus den geographischen Hilfsmitteln von *Spruner-Menke*, *Fabricius* u. s. w. zu ermitteln war.

3) Den Schluß der Register bildet das alphabetische Verzeichniß der in dieser Studie aufgeführten und nachgewiesenen Kompositionen du Fay's mit Angabe des Fundortes und Hinweis auf die Seitenzahl. Als Abkürzungen wurden gewählt: *C. P.* = Cappella pontificia, Archiv der sixtinischen Kapelle im Vatikan, *A. S. P.* = *Archivio San Pietro* = Kapitelsarchiv der Basilica von St. Peter in Rom, *B. L.* = Bologna, Bibliothek des *Liceo musicale*, *B. U.* = *Bologna*, Universitätsbibliothek, *Mod.* = Bibliothek und Archiv der *Este*, gegenwärtig in *Modena*; *Tr.* = Domkapitelarchiv in *Trient*, *B. C.* = Bibliothek in *Cambrai*, *B. B.* = Bibliothek in *Brüssel*, *B. P.* = Nationalbibliothek in *Paris*, *B. M.* = Kgl. Bibliothek in *München*.

1. Register der Eigennamen.

Aaron *siehe* Aron.
Adam, von Fulda 405, 406, 412, 421, 501.
Adami, Andrea da Bolsena 450.
Adelgunde (Hl.) 433.
Adrian *siehe* Coclicus.
Aegidius *siehe* Egidius.
Agricola, Alexander 407, 408.
Alain, John 425, 476.
Alani de Anglia *siehe* Alain.
Alexander VI. (Papst) 406, 451.
Alfat (? Im Codex der Universitätsbibliothek in Bologna steht dieser Name wie folgt: Ꝟlfat 482.
Alfonso Yspano Zamoren. *siehe* Sanct.
Amadeus VIII. *siehe* Felix V.
Andreas (magister) 493.
Angelo, da Picitono 420, 421.
Anglicus 485.
Animuccia, Giovanni 508, 509.
Anthonello, de Caserta (*Mod.*).
Antonius, Frater, de Cividale 482.
Antonius (Hl.) 485, 518.
Arents 431.
Argentille, Charles de 474.
Arimino, Lud. de 485.
Armagnac 496.
Arnaldus *siehe* Arnoldus.
Arnoldus, de Latinis *siehe* Latinis (Lantius).
Aron, Pietro 405, 408.
Arthus, de Bemollis venetus 489.
Asola, Matthaeus 508.
Asunaz u. Azunari *siehe* Lambert.

Baduin 426 (*vergl.* Boidin).
Barbingant (Barbingaut) 426.
Barbireau, Jac. 407.

Bartholinus, Frater (*Mod.*).
Bartholomaeus, Frater de Bononia, Ordinis S. Benedicti (*Mod.*).
Bartholomäi 413.
Bassere, Jo. 487.
Baudet *siehe* Cordier.
Bedingham 487, 489.
Bellengues, Ricc. 453—455.
Belonus, Jo. 443.
Benedict XIII. (Gegenpapst) 495.
Benenoit, Gervais 425, 476.
Bener (*Mod.*).
Benet, P. 493.
Benet, John 425, 475, 485, 493.
Benigni 489.
Benni, Franc. 411.
Benoit (*Mod.*).
Bernardi, Lud. 465.
Bernardin v. Siena (Hl.) 496.
Berno 405.
Bertholdus *siehe* Danci.
Bicheleth 426.
Binchois, Aegidius (Egide) mit folgenden Varianten: *Binchoi, Binchoy, Binchoys, Buchoi, Winchois, Gilles de Binch* 403, 411, 415, 417, 423, 425, 427, 433, 440, 473—476, 482, 485, 490—493, 500, 504, 508 und *Mod.*
Bloym *siehe* Eloym.
Bodoil, Jo. 493.
Boduin *siehe* Baduin.
Boethius 408.
Boidin, Nic. 441.
Bolengarius, Jo. 453, 454, 461.
Bomalia, Petrus de 465.
Bonifaz IX. (Papst) 452.
Bosco, Egidius de 518.
Bosquet 476.
Bouchelli, Guill. 519.
Bouillart, Alex. 432, 519.
Bourgois (burgois) 485, 493.
Brassart, Jo., *Varianten:* Brasard, Brasart 407, 415, 462, 476, 485, 493, 498, 514.
Brebis (*Mod.*).
Breion, Nic. 439, 495.
Brelles, Georget de, *auch* Bresle, George de 439, 474, 490.
Brenon *vielleicht* Grenon ? (*Mod.*).
Breton, Simon le 444, 445, 447, 479, 517.
Briquet 476.
Brossin *vielleicht* Grossin ? (*Mod.*).
Brumel, Ant. 407.
Bruyant *siehe* Thorote.
Buddaeus 413.
Burgois *siehe* Bourgois.
Burney, Charles 398, 412.
Busco, Joan. de 519.
Busnois, Ant. mit den Varianten: *Bunois, Bunoys, Busnee, Busnoe, de Busna* 404, 405, 407—409, 411, 420, 426, 440, 448, 470, 474, 490.

Calixt III. (Papst) 450, 471.
Capranica, Dom. (Cardinal) 419, 471.
Careton, Petr. 455.
Carmelitas, Frater (*Mod.*)
Carmen 403, 475.
Carnin, Jo. de 453, 461.
Caron, Philippus (Firmin) 404, 408, 409, 411, 420, 426, 440, 448, 470, 471, 474, 490.
Casamorata 437, 498.
Cavalieri, Emilio del 436.
Cellis (*vgl.* Collis) 486.
Cerone, Petr. 510.
Cervelli, Egidius 471.
Cesaris 403, 475.
Chanelle, Steph. 452.
Christophorus, Antonii 489.
Cichonia, Jo., *auch* Ciconie, in *Mod.* Frater Ciconia 476, 482.
Civitato, Ant. de (wahrsch. identisch mit *Anton. de Cividale*) 476.
Clemens VII. (Gegenpapst) 495.
Clichtovaeus, Jodocus 480.
Coclicus, Adrian Petit 408, 412, 424.
Cohan, Aug. 443.
Collis, Hainricus 489.
Comeriaco, Jo. de 452.
Compère, Loyset 407, 426, 472, 473, 489, 490.
Condulmiero 515.
Conradus, Frater de Pistoria (*Mod.*).
Constans 489.
Corbet 474, 490.
Cordier, Baudet 476.
Cornago, Frater Joannes 486.
Courbet (*vgl.* Corbet) 440.
Courtois, Martin 517.
Cousin 489.
Cretin, Wilh. 407.
Cruce, Joan. de (*fälschlich* Curte), *auch* monami u. monamy 421, 459, 462—464, 498, 513.
Cursor 476.

Dactalus, de Padua (*Mod.*).
Danci, Bertauldus (*auch* Dossi und Dausse) 453—456, 461.
Deer, Wolfg. 411.
Delesme (delesmes), Jo., 453—456, 461.
Desplanque, A. 431, 432.

Desprès, auch *Deprès*, *Josquin*, *Jodocus Pratensis*, *Jusquino di Prez* oder *del Prato* 407—410, 440, 474, 490, 506—509.
Devillers 431, 432.
Domarto, Petrus de 420, 469 471, 486.
Donatus (Hl.) 431.
Doni, Gio. Batt. 410, 424.
Dore, Jo. 453, 461.
Dornart, Jo. (Dornert, Dorrenar) 452, 453, 461.
Driffelde 493.
Du chemin, Jeannin 443.
Du Fay, Guillelmus, Wilhelm, Guliermus etc. auf jeder Seite (mit den Varianten *Duffai*, *Dufay*, *Duffay*, *du Fayt*, *Dupsay* letztere auf 410.)
Du Fay, Jan 441.
——, Julien 441.
——, Maria 432, 441.
Dunstable, Jo. (John) mit den Varianten: *Dunstabl*, *Dunstabel*, *Donstable*, *Dumstable*, *Dunxstapli*, *Dunstaple*, *Dunstaphus* 403—410, 413, 417, 425, 426, 474—476, 482, 485, 486, 489, 493, 500, 504 und *Mod.*
Dunstan (Erzbischof) 413.
Dupassage, Jehan 447, 454—456.
Dupont 423.
Duponte, G. 493.
Dussart, Jo. (Dussard) 439, 474, 490.

Egardus (*Mod.*).
Egidius *siehe* Flannel, Laurri, Binchois, Lens, Bosco etc.
Egidius, (magister) ordinis Heremitarum S. Augustini (*Mod.*) = Egidius, de Francia 437.
Eloy (*viell. auch* Eloym 485) 407, 415, 416, 420, 469.
Emenrodus, Jo. 454.
Enfant *siehe* Flannel.
Erasmus, gaetanus 452.
Etienne 439.
Eugen IV. (Papst) 407, 450 sequ., 478, 484, 491, 492, 515.
Eyk, Jan van 435.
—— Hubert van 435.

Fabri, Thom. 476.
—— Vinc. 453, 461.
Fageti, Nic. 454, 455.
Faugues, Vinc. (Gulielm. *falsch*) 404, 416, 420, 470, 471, 474, 490.
Fede (Sohier Jo. 407 u. *Mod.*).
Felix V. (Gegenpapst) 443, 498.
Feragut, B. 476, 482.
Ferrinus, Teobaldus 454.
Festa, Costanzo 421, 508, 509.
Fich 426.
Filipoctus (Magister) de Caserta (*Mod.*).
Fink, Hermann 408, 409, 412.
—— Heinrich 410.
Flannel (Egidius lenfant) 421, 453—466, 498, 512.
Foliot, Philippus 454—456.
Fontaine, P. 476.
Fonte, Petrus de 453—456, 461.
Fontenay, Jo. de 442, 447, 517.
Foppens 431.
Forest 426, 493 u. *Mod.*
Fornari 450.
Forster, Georg 408.
Foscari, Franc. 482.
Foulani, Hugo 459, 460.
Foulzini 465.
Franchinus *siehe* Gaffor.
Francho, Jo. (Franchois) 476.
Francisca Romana (Hl.) 496.
Franciscus von Assisi Hl.) (485).
—— cecus 433.
—— de Florencia (*wahrscheinlich* = cecus) *Mod.*
—— de gand 433.
Francomonte, Andr. de 464—466.
Fremiet, Jehan 440, 448.
Frescobaldi, Girolamo 508.
Frier 426.
Frobenius, Jo. 480.
Fundis, Henr. de 464, 466.
Futtis, Ar. de 476.

Gabrieli, Andr. u. Giov. Batt. 508.
Gaffor, Franchinus 406, 412, 421.
Galilei, Galileo u. Vincenzo 410.
Garampi 432.
Garlandia, Jo. de 424.
Gaspar (Werbeke) 407, 420, 469.
Gaspari, Gaetano 475, 476, 494.
Gaye 436, 498.
Gayus, Jo. 489.
Gechane *siehe* Zacharie.
Georg II. (Fürstbischof) 487, 488.
Georgius, de brugis 485.
Gerardus (magister) 517.
Gerber, Ernst Ludw. 411.
Gerson 495, 496.
Gervais (Gervasius) 425, 475, 476 (vgl. Benenoit).
Ghiselin, Jo. (Greisling, Gryslin) 409.
Giovanelli, Rugg. 508.
Giovanni *siehe* Joannes.
Glarean, Henr. 408.
Gobert, le Mannier 439, 517.
Gobin *siehe* Gobert.
Goueroult, Rudolphus 465.

Gousserat, Franc. 452.
Gregorius I. (Papst) 405.
—— IX. (Papst) 485.
—— XII. (Papst) 452.
—— Petrus 411—413.
Grenon, Nicol. 436, 439, 454—456, 461, 476, 493, 495, 496.
Griboval, Jo. de 446.
Grossin (Grossim, Grosin) 476, 482, 485.
Grossicapitis (Grossicapite, Grosseteste), Petr. 443, 460, 464—466.
Guarneri, Gulielmo 407.
Gueroult, Rudolphus 465.
Guido, von Arezzo 405, 406, 408, 421.
Guilielmus (Guillaume, Guglielmo, Guillelmus, Guillermus, Wilhelm) *siehe* Guarnerius, Machaud, Mascandio etc.
Guillermus magnus 453, 461.
Guillelmus (puer) 465, 466.
Guitlet, Guibert 455.

Hadrian VI. (Papst) 411.
Hanard (auch Heniart); Martin 423, 440, 448.
Hanelle, Matthaeus 452, 461, 498, 512.
Hardi, Ant. 517.
—— Jak. 479, 517.
Harleville, Matthieu de 441.
Hassoas *siehe* Lebonera.
Hawkins, John 398, 412.
Hayne (Heyne) 426, 487.
Hebert, Clemens 462.
Heinrich V. 476.
Heinrich, von Laufenburg 425.
Heldenque, Steph. de 454.
Hemart 474, 490 (*viell.* Heniart).
Heniart, Joh. 439.
Heniart, Marbre *siehe* Hanard.
Herbare, Rich. 462—466.
Hert 489.
Hessmann, Heinrich 425.
Heyden, Sebald 408, 410—413.
Hobrecht *siehe* Obrecht.
Hollaing, Denis de 439.
Hothby, (Hotbi) John 426, 510.
Huebald 478.
Hurtault, Jo. 464—466.

Iconal *siehe* Leonel.
Innocenz III. (Papst) 495.
—— VIII. (Papst) 451, 505.
—— XIII. (Papst) 468, 469.
Isaac, Heinr. 508.
Isidorus 405.

Jacopinus, Sclesses (*Mod.*).
Jacques 448.
Janua, Joannes (*Mod.*).
Jeanne, d'Arc 496.
Joannes (Giovanni, John, Jehan, Jeannin, Jan) *siehe* Muris, Garlandia, Moravia, Dunstable, Monte, lynburgia, Tinctoris, u. s. w.
Jodocus, v. Winßheim 428.
Johann XXII. (Papst) 422, 427, 505.
—— XXIII. (Papst) 452, 496.
—— v. Hinderbach (Fürstb.) 487.
—— Capistran (Hl.) 496.
—— von Burgund (Bischof) 433.
Josquin *siehe* Desprès.
Justoti, Parisius 454.

Karl, Graf von Charolais 441, 498.
—— der Kühne 447.
—— V. 422.
Keppler, Joh. 404.
Krafft, Ludw. 489.
Kühnel, A. 411.

Lacroix, Paul 495.
Lagache, Clem. 465.
Lair, Petr. 452.
Lambertus (asunay, azunari) 464.
Langenstieß *siehe* Bedingham.
Lantius, Arn. u. Hugo *ohne Zweifel* = de Latinis Arn. u. Hugo.
Latinis, Arnoldus de 421, 462, 476, 482; Hugo de 476, 482.
Lattre, Victor de 433.
Latunna, Heinr. de 451.
Lauri (Laurry), Egidius 421, 458, 462, 498, 514.
Lavenne, Rasse de 439, 440, 446, 448.
Lefebure 431, 441.
Le gay, Gerardus 464—466.
Legrant, Jo. 485, 489, 493.
Lemacherier, Guill. 461 (*siehe* Guill. magnus).
Lenfant *siehe* Flannel.
Lens, Egid. de 451.
Leonel (Varianten: *Leonell Anglicus, Leonelli, Leonellius, Leonellus, Lionel, Iconal*) 426, 475, 476, 485, 489 und *Mod.*
Libert 485.
Liberti Gualterius 456.
Liebert, Jo. 448.
—— Raynaldus 493.
Listenius, Nicol. 404.
Locham von 428, 486.
Lomato, Jo. Petr. de 406.
Longi, Petrus 465.
Loqueville, R. de 439, 476, 495.
Lovanio 476.
Loyal, Ant. 474.
Loyset *siehe* Compère.

Luce (Lucas), Joh. 453—456, 461, 476.
Lucidi, Jo. 498, 514.
Ludovicus (puer) 465, 466.
Ludwig XI. 442, 447.
Lund, Joh. 413.
Lustig, Jac. Wilh. (*nicht* Franz) 413.
Lutardus 454.
Lynburgia, Jo. de 476, 493.

Mabillon 433.
Machaud, Gul. (Machault) 416, 425.
Maiot, Jac. 493.
Malatesta 480.
Malbecqu, Guil. (*Malbecque*, *Mediatoris*) 421, 462—466.
Malin. Nic. 439.
Mannier *siehe* Gobin.
Markham, Ricc. 493.
Marpurg, Friedr. Wilh. 413.
Marques, C. de 485.
Marsilli (Marcille), Jo. 462—466.
Martin V. (Papst) 452, 455, 456, 460, 470, 471, 496.
Martin le Franc 402, 418, 443, 473, 500.
Martini, Gio. Batt. 398, 420, 481, 482.
Martini, Georgius 462, 498, 514.
Martini, Jo. 487.
Mascandio, Guill. de 407.
Mattheson, Joh. 411.
Mauro, Andreas de 452.
Maximilian (Kaiser) 406.
Mediatoris *siehe* Malbecqu.
Medici, Giovanni de' 436.
——, Lorenzo de' 437.
——, Pietro de' 436.
Mellet (*Melet*, *Meslet*, *Miellet*), Simon 446, 447.
Mercurius 409.
Merques, N. de 493.
Meusebach 428.
Meyere, Guill. de 431.
Micinella 476.
Michaelis, Jac. 519.
Mileti, Jo. 462.
Mirelibra *siehe* Gueroult.
Mizler, Lor. 413.
Molinet 474, 490.
Monami *siehe* Cruce.
Monte, Christoph. de 476.
Monte, Jo. de 408.
Morales, Christoph. 420, 508.
Moravia, Joannes de 424.
Mortier, Rad. 519.
Morton 426.
Mozart, Wolfg. Amad. 435, 477.
Muris, Jo. de 405, 416, 510.
Musiner, Edm. 433.

Namps, Jehan 445, 446.
Natalis, N. 476.
Nicasius, de Puteo 431.
Nicolai, Gregoire 441, 518.
Nicolaus V., (Papst) 419, 420, 450, 471.
——, de Capua 482.
——, von Cusa (Cues) 496.
——, Simonis de Ieodio 452.
Nicoletti 426.
Normant *siehe* Loyal.
Nucius, Joannes 410—412.

Obrecht (Obrech, Hobrech, Hebrecht), Jac. 407, 408, 411, 439.
Odo 405.
Okeghem, Joannes; Varianten: *Ockegen*, *Okgekhem*, *Okegam*, *Ogheghen*, *Ocheghen*, *Ockeghem*, *Ockenheim*, *Okenheim*, *Olreghem*, *Opeghem*, *Octinghem*, *Ochinghem* 404—408, 411, 412, 415, 420—423, 426, 440, 448, 470, 474, 486, 508.
Orpheus 408, 409.
Ortiz, Diego 508.
Ott, Joh. 428.

Palestrina, Giov. Pierluigi da 397, 411, 419, 420, 427, 505—511.
Passet 476.
Paulus, de monte sancto 452.
Pelagultus 426.
Pelerini, Jo. 452.
Périnet 427.
Perthenardus 452.
Perusio (Magister de) *Mod.*
Petit *siehe* Coclicus.
——, Jean 439, 440, 448.
Petrarca 479.
Petrus *siehe* Pierre.
Philipp der Gute v. Burgund 423, 433, 441, 498.
—— von Luxemburg 438.
Piamor (*Mod.*)
Pierluigi *siehe* Palestrina.
Pierre, d' Ailly 495, 496.
—— de Rachincourt 442, 447.
—— de Wez 442.
Pillois (auch *Pyllois*, *puylois*, *pullois*) 489.
Pius II. (Papst) 450, 471.
Pixérecourt 417, 493.
Plumeret (Plumer, Plumet) 426.
Poggi 419.
Polumier (*Mod.*), *vielleicht* = Plumer.
Porce, Frater Guill. 517.
Postel, Jo. 464, 465.
Pougnare, Barth. (poignare, pugnare) 421, 454—456, 485, 498, 513.

Power (polbero) = Leoncl.
Printz 413.
Prosdocimus, de Beldomandis 510.
Proske, Dr. Karl 397, 413.

Ragot, Jac. 421, 462—464, 498, 514.
Raineri, Ant. de Squarcialupis 436.
Rami, Barth. 408.
Ranchicourt *siehe* Pierre de.
Ranucii *siehe* Renutis.
Rasse *siehe* Lavenne.
Redois, Jo. (Redoi, Redohs) 421, 453, 461, 498, 512.
Reginaldus 439.
Reginalis, de Leonibus 519.
Regis, Jo. 404, 405, 439, 440, 446, 448, 470, 474.
——, Theodric 439.
Reinerius, Adrianus (Raynerius) 452, 461.
Réné von Anjou 442.
Renutis, Jac. de (Renuntii, Runcii, Ranucii) 462—464.
Reson, Jo. (Rezon) 476, 482.
Riers, Jac. 519.
Risco, Jo. de (Rischo) 461, 462.
Ritter, A. G. 498.
Robaille, Jac. 456.
Robert le Chanoine 439.
—— von Genf 495, 498.
Rollet 485.
Romanus, Ant. 476.
Ronche, Jo. (ronghe, royne) 454.
Rondelly, Jo. 476.
Rosut, Jo. du 519.
Rubeus, T. 476.
Ruella, Toussanus de 453—458, 461, 462, 498, 512.
Ruitore, Nicol. 446.

Salice, M. de 489.
Salinis, Hub. de 476.
Sanci, Alf. 463—465, 498, 513.
Sandley (*Mod.*), *wahrscheinl.* = Standley.
Sarto, Jo. de 476.
Scotto, Girol. 405.
Scutiferus, Petr. 454—456.
Senfl, Lud. 508.
Sforza Francesco 484.
—— Lud. Maria 406.
Sigismund (Kaiser) 463, 478, 492, 498.
Signer, Gulielm. 406.
Silvestri, Henricus 498, 514.
Simon, de Insula 486.
Sixtus IV. (Papst) 450, 468, 499, 505, 519.
—— V. (Papst) 458, 468.
Sohier, Gerard 445, 447.
——, Jo. *siehe* Fede.
Spataro, Giov. 407, 469.
Spina, Nichasius de 519.
Squarcialupo, Ant. 433, 436, 437, 479, 498.
Standley 486.
Stane 426.
Stove (*Mod.*) *vielleicht* = Stane.

Tainturier, Mich. 446.
Tapissier (Tapesier, Tapisier) 403, 475. 476.
Thomas von Kempis 496.
Tinctoris, Jo. 403, 404, 407, 409, 412, 413, 416, 424, 426, 440, 474, 490, 504.
Torote, Matth. *alias* Bruyant (*Briant, Thoronte, Bryandus, Thorote*) 453, 455, 461.
Touront, Jo. (toront) 486, 487.
Traniant 423.
Trithemius, Jo. 404.
Trombelli, 481.
Tulpijn, Henr. de 452.

Ubrede *siehe* Wreede.
Ugolinus, v. Orvieto 398, 427.

Vado, Petr. de 517, 519.
Vala, de 482.
Velut, Gilet (Egidius) 476, 485.
Vensky 412.
Verbene, Jo. 485.
Verucula, Nic. de (Vericulis, Veruculo) 463, 464.
Vidue, Jac. 476.
Viet, Jo. 454.
Vicenot, Jo. 455, 456.
Vincenet 469, 490.
Vincentius clericus *siehe* Fabri.
——, Ferrerius (Hl.) 496.
Virgilius (Hl.) 487, 488.
Viseto, Jo. de, *siehe* Foulzini.
Vittoria, Tomm. Lud. da 508.

Waldetrude (Hl.) 432, 433, 517, 518.
Walther, Joh. Gottfr. 411, 413.
Werbcke *siehe* Gaspar.
Willequin, Mart. 446.
Wiser, Joh. 487, 488.
Wölflein von Lochamer 428.
Wreede, Jo. 469.

Zacharias, Nicol. *auch* Gechanc, Zacarie 453, 454, 461, 463, 476.
Zacharias, Magister, (*Mod.*) *vielleicht* identisch mit Nicol.
Zacharias, de Teracina 485.
Zamoren. *siehe* Sanci, Alf.
Zarlino, Gius. 410, 511.
Zeltenpferd 425.

2. Alphabetisches Ortsregister.

Abulen. (Avila) 513.
Ananien. (Anagni) 514.
Anjou 442.
Annavilla (Anneville) 458, 460, 512.
Antwerpen 439.
Arezzo (Guido von) 421.
Ariminum (Rimini) 485.
Arras *siehe* Atrebaten.
Artois 425.
Assisi 485.
Atrebaten. (Arras) 442, 447, 455, 512, 513, 514, 517.
Avenionen. (Avignon) 467, 496.

Bajocen. (Bayeux) 515.
Bari 480.
Basel 408, 443, 480.
Bavay 423.
Belgier 409, 425, 430.
Belvacen. (Beauvais) 432, 451, 453, 512.
Beneventan. (Benevento) 514.
Besançon *siehe* Bisuntin.
Bethune 439.
Binch 425, 433, 453.
Bisuntin. 443, 459, 460, 465, 512.
Bituricen. (Bourges) 512.
Bogen 428.
Bononien. (Bologna) 418, 450 sequ., 463, 493, 494, 510.
Brabant 425.
Brixien. (Brescia) 476, 481, 482.
Brüssel 418, 433, 493, 501, 510.
Brugen. (Bruges) 431, 443, 469, 485.
Brügge *siehe* Brugen.
Brundusin. (Brindisi) 451, 453.
Burdegala (Bordeaux) 487.
Burgen. (Burgos) 513.
Burgund 403, 423, 441, 447, 433, 498.

Cameracen. (Cambrai)[1] 421, 423, 425, 426, 431, 432, 435, 437 sequ., 451, 453, 455, 459, 463, 466, 486, 491, 493, 495, 500, 510, 512—514.
Camerinen. (Camerino) 514.
Canterbury 413.
Cantimprato 517.
Capua 482.
Caraduen. 512.
Caserta 510.
Céens 432.
Cenomanen. (le Mans) 451—453.
Cimacensis (Chimay) 417, 418, 423.
Cividale 482.
Colonien. (Köln) 454, 512.
Compostellan. (Compostella) 513.
Conchen. (Cuenza) 513.
Condatum 513, 517.
Condé 440.
Constanz 452, 495.
Croningen 413.
Cues 496.

Daysne 455.
Deutschland (Deutsche) 405, 409, 411, 424, 428, 496.
Dijon 426.
Dorron. 513.
Douai 425.
Doullens 442.
Duaco 512, 513.

Ebroicen. (Evreux) 451, 453.
England (Engländer) 405, 408, 410, 411, 413, 417, 438, 487, 496, 499, 510.

Fay, le 418.
Ferentin. (Ferentino) 514.
Ferrara 460.
Firenze *siehe* Florenz.
Flandern 422, 425, 433, 436, 454, 496.
Florenz (Firenze) 410, 426, 431, 436, 453, 460, 461, 463, 466, 491, 497, 508.
Frankreich (Franzosen) 405, 408, 409, 412, 415—17, 424, 425, 442, 451, 465, 479, 487, 496, 499.
Freiburg 428.
Fulda, Adam von 405.
Funden. (Fondi) 514.

Gaëta (Cajetanus, Gaitanus, Gayetan) 452, 514.
Gand 433.
Gebennen. (Genf) 452, 495, 512.
Genua 484.
Germania *siehe* Deutschland.
Gloucester 438.
Görlitz 410.
Gorsem 152.
Gymielnicensis *siehe* Himmelwitz.

[1] Nachträglich erinnere ich, daß *Cambrai* noch im 16. Jahrhundert als berühmte Sängerschule galt, denn Papst Clemens VII. sendete 1528 den *Joh. Consilius* (Consilion) nach *Bourges* und *Cambrai*, um die päpstliche Sängerkapelle zu ergänzen; siehe Cäcilienkalender für 1885. Regensburg, Fr. Pustet, S. 25.

Halberstadt 412.
Haltren 513.
Hannonia (Hennegau; Hainaut) 417, 422, 425, 433, 438, 495.
Hardelenges 451.
Haumont 433.
Helden (Heldengem) 455.
Hessen 487.
Himmelwitz 410.
Hispalen. (Sevilla) 513.
Hugarden. 452.

Insulen. 459.
Ispalen. *siehe* Hispalen.
Italien Italiener) 405, 411, 424, 426, 454, 465, 480, 496.

Justilen. 453.

Kameryk *siehe* Cambrai.

Laudunen. (Laon) 457—59, 466, 513.
Lausanne 402.
Leipzig 411, 412.
Le Mans *siehe* Cenomanen.
Lens 432, 451.
Leodien. (Liège) 425, 451, 452, 512, 514.
Lessines 512.
Lessmes 455.
Lille 434, 439, 500, 517.
Limburg 425, 476, 493.
Lissabon 485.
Livorno 494.
Loheim (Locham, Locheim) 428.
Lucionen. (Luçon) 451 u. 52.
Luxemburg 438.

Magalonen. (Maguellone) 453.
Mailand (Mediolanum, Milano) 400, 437, 469, 479, 484, 508.
Malbeeque (Maelbeck) 464.
Mantua 461.
Massilien. (Marseille) 512.
Matren. (*vielleicht* Matheranen. = Matera) 513.
Modena 418, 483, 494, 510.
Monten. (Mons) 425, 431—33, 517.
Monte sancto 452.
Moravia *siehe* Joh. de.
Morinen. (Teroanne) 455, 458, 512.
München 436, 493.

Narbonen. 457.
Neapolitan. (Neapel) 514.
Neucastren. 452.
Niederländer 411, 414—16, 424, 428, 497.
Normannen 499.
Noviantovinoso 457, 513.
Novinantoninoso 457.
Noviomen. (Noyon) 451, 453, 512.
Nürnberg 408, 428.

Orvieto 398, 427, 508.

Padua 484, 485, 518.
Palentin. (Palencia) 513.
Palestrina 397, 514.
Paris 403, 414, 416, 417, 463, 493, 499, 510.
Penestrin. *siehe* Palestrina.
Pesaro 480.
Piacenza 418, 475.
Picarden 409, 499.
Pipernen. (Piperno) 514.
Pisa 463, 495.

Rauschenberg 487.
Regensburg 397, 403, 413, 509.
Remen. (Rheims) 422, 451, 453, 512.
Rimini *siehe* Ariminum.
Rom 426, 427, 450 sequ., 467 sequ., 493, 510.
Rotomagen. (Rouen) 406, 451—453, 458, 460, 512.
Ruthnacen. 455.

Salamantin. (Salamanca) 513.
Savoyen 442, 443, 498.
Segobien. (Segovia) 513.
Senonen. (*Sens*) 512.
Sevilla *siehe* Hispalen.
Sicilien 517.
Siclinen. 458, 514.
Siena 496, 498, 508.
Soignies 439.
Spanien (Spanier) 405, 479, 484.

Tarantasien. 512.
Tedeschi *siehe* Deutschland.
Temeswald 487.
Teneremonten. 455.
Teracina 485, 514.
Teroanne *siehe* Morinen.
Toletan. (*Toledo*) 513.
Tongren (Tungren) 452.
Tornacen. (Tournay) 431, 434, 451—453, 458, 512, 513, 519.
Treviren. (Trier) 512.
Tridentum (Trient, Trento) 450, 483 flg., 510.
Trivisina 514.
Tullen. (Toul) 451, 453.
Tundern 413.
Turonen. (Tours) 440, 512, 517.

Utrecht 439.

Valenceenen. (Valenciennes) 425, 517.
Velletren. (Velletri) 514.

Venedig (Vinegia, Venezia 405, 408, 482, 484.
Venlles 452.
Verulen. (Veroli 514.
Vicovaro 453.
Viennen. (Vienne) 512, 517.
Vitriacum (Vitry) 404.
Waalbrook 500.
Weimar 413.
Winßheim 428.
Wittenberg (Viteberga 409.
Zamoren. *in regno Legionis Hispanico* 463.

3. Alphabetisches Verzeichniss

der in vorliegender Studie nachgewiesenen Kompositionen du Fay's.

Ad coenam Agni *Mod.* 494.
Adyeu quitte le demeurant. *Tr.* 488.
Agnus Dei:[1] *B. L.* 477; *B. U.* 481 u. 482: *Tr.* 492.
Alleluja. Veni Sancte Spiritus. Tr. 488.
Alma Redemptoris. *Tr.* 492; *Mod.* 494; *B. U.* 482.
Andreas Christi famulus. *B. L.* 480.
Anima mea liquefacta est. *B. L.* 480; *Tr.* 485.
Apostolo glorioso. *siehe* Andreas Christi.
A solis ortus cardine. *Mod.* 494.
Audi benigne conditor. *Mod.* 494.
Aurea luce. *B. L.* 480; *Mod.* 494.
Aures ad nostras. *Mod.* 494.
Ave fuit prima salus. *B. U.* 482.
Ave maris stella. *Mod.* 494.
Ave pretiosa gemma. *B. U.* 481.
Ave Regina coelorum. *B. U.* 482; 472; *Mod.*
—— *siehe* erste Musikbeilage aus *A. S. P.* und S. 442, 445, 516.
Ave verum. *B. U.* 481.

Basilissa ergo gaude. *B. L.* 480; *Tr.* 484.
Beata quoque agmina. *Tr.* 492.
Belles vuilles. *B. U.* 482.
Benedicamus Domino. *Tr.* 484 u. 489; *Mod.* 494.
Benedictus »Ave verum.« *B. L.* 477.
Bien doy servir. *Tr.* 485.

Cent mille escus. *B. P.* 417.
Christe Redemptor omnium. *B. L.* 480; *Mod.* 494.
Conditor alme siderum. *B. L.* 480; *Mod.* 494.
Cujus corpus. *Mod.* 494.

De tout m'estoit. *B. P.* 417.
Deus tuorum militum. *B. L.* 480; *Mod.* 494.
Donnes lassault. *Tr.* 485.

Ecclesiae militantis Roma sedes. *Tr.* 484.
Epiphaniam Domino canamus. *Tr.* 484.
Et in terra.[1] *B. L.* 476—478, 484; *Tr.* 484, 491, 492.
—— ad modum tubae *B. L.* 478; *Tr.* 488.
—— *B. C.* 423.
—— de quaremiaux. *B. L.* 478.
—— über Lòme lòme arme. *C. P.* 416, 417, 422, 435, 470.
—— über Se la face ay pal. *C. P.* 416, 417, 422, 469.
Exultet coelum laudibus. *B. L.* 480; *Mod.* 494.

[1] Die zahlreichen, dem *Ordinarium Missae* entnommenen Theile des Meßtextes werden hier nur summarisch angeführt. Meist sind sie ohne Aufschrift, und entnehmen ihre Motive dem gregorianischen Choral. Die gleiche Bemerkung gilt für *Kyrie, Patrem omnipotentem (Credo), Sanctus* und *Agnus Dei*. Aus dieser Praxis der Komponisten des 15. Jahrhunderts läßt sich der Schluß ziehen, daß man erst allmählich und gleichsam versuchsweise bald *Kyrie* oder *Gloria (Et in terra)*, bald *Credo (Patrem omnip.)* oder *Sanctus* und *Agnus* in polyphoner Weise vortrug, bis gegen 1460 ganze Messen mit den sechs üblichen Theilen komponirt, und in die großen Chorbücher mit deutlichen, für mehrere Sänger leserlichen Noten, ähnlich wie schon früher die Choralgesänge, eingetragen und aufgeführt wurden. Vgl. hierzu S. 446, 3. Anm., 447, 5. Anm., wo die Nachweise stehen, daß einige Gesänge doppelt, andere aber auf großes Papier und mit vergrößerten Noten *(pro grossando in noris libris)* kopirt wurden. Die Petrucci'schen Drucke, meist in Querquart, halten an der kleinen Notenschrift in Partiturform mit gegenüberstehenden Stimmen fest, da Petrucci Metalltypen anwendete.

Flos florum. *B. L.* 479; *Mod.* 494.
Fulgens jubar. *Mod.* 494.

Gaude flore virginali. *B. U.* 481.
Gaude virgo Mater Christi *B. L.* 479.

Hispanorum clarens stella. *B. L.* 477.
Hostis Herodes impie. *B. L.* 480; *Tr.* 492; *Mod.* 494.

Inclyta stella *B. L.* 479.
In omnem terram. *B. L.* 477.
Invidia inimica. *B. U.* 482.
Iste confessor. *B. L.* 480; *Tr.* 492; *Mod.* 494.
Isti sunt agni novelli. *B. L.* 479.
Isti sunt duo olivae. *Tr.* 484.

Je prens congé. *C. P.* 417.
Jesu corona Virginum. *Mod.* 494.
Jesu nostra Redemptio. *B. L.* 480; *Mod.* 494.

Kyrie. *B. L.* 476—478; *Tr.* 488 u. 492.
—— de Apostolis. *Tr.* 484.
—— de Martyribus. *Tr.* 484 u. 488.
—— faulx bourdon. *B. L.* 478.
—— —— de Apost. *Tr.* 484.
—— fons bonitatis. *B. L.* 477; *B. U.* 481.
—— in Dominicis diebus. *B. L.* 477.
—— in Semidupl. *B. L.* 477.
—— In summis festivitatibus. *Tr.* 484.
—— über Lôme lôme arme. *C. P.* 470, 506.
Kyrie. Nimis honorati sunt. *B. L.* 477.
—— über Se la face ay pal. *C. P.* 469.

Lauda Sion. *Tr.* 492.

Magi videntes stellam. *Mod.* 494.
Magnam me gentis. *Mod.* 494.
Magnificat. *B. L.* 478; *Mod.* 494.[1]
Merce te chiamo. *B. U.* 482.
Mirandas parit. *Mod.* 494.
Missae[2]: »*Caput*«. *Tr.* 486.
Missae: *Deus creator. Tr.* 486; *B. B.* 493, 503.
—— *Ecce ancilla Domini. B. B.* 493; *C. P.* 416, 417, 422, 436, 470, 509.
—— *in hon. s. Jacobi Apost. B. L.* 477.
—— *ohne Titel. B. L.* 476.
—— *Summae Trinitati. B. B.* 493, 501.
—— *Tant ie me deduis. C. P.*[3] 417, 422, 506.
—— *Te gratias. B. B.* 493, 503.
Mon bien m'amour. *Tr.* 485.
Moribus et genere. *Mod.* 494.

Nimis honorati sunt. *B. L.* 477.

O beate Sebastiane. *B. L.* 480; *Mod.* 494.
O gemma, lux et speculum. *B. L.* 480.
O gemma Martyrum. *Mod.* 494.
O gloriose tyro. *Mod.* 494.
O lux beata Trinitas. *B. L.* 480; *Tr.* 491; *Mod.* 494.
Oneris[4] miracula. *Tr.* 485.
O proles Yspanie. *Tr.* 484; *Mod.* 494.
O pulcherrima mulierum. *B. U.* 482.
O sidus Yspanie *siehe* O proles und 518.

Pange lingua. *Tr.* 492; *Mod.* 494. u. 2. Musikbeilage.
Par droit ie puis bien complaindre. *B. L.* 479.
Patrem amnipotentem. *C. P.* 469; *B. L.* 476—478; *B. U.* 481; *Tr.* 484, 485, 491, 492.
Pour honorer. *B. U.* 482.
Proles de coelo prodiit. *Mod.* 494.
Propter nimiam charitatem. *Mod.* 494.
Puisque celle que me tent. *Tr.* 485.

Quod vetustas suffocat. *B. U.* 481.
Qui condolens interitum. *Tr.* 492.

Randre vous vueil *Tr.* 488.
Regem regum intacte profudit. *B. L.* 480.

Aber schon 1516 machte Andreas Antiquus in Rom den glücklichen Versuch, beim Sammelwerk des *Liber 15 Missarum* das Großfolioformat mit großen Noten (in Holz geschnitten) einzuführen.

[1] Vgl. auch S. 445, sowie 4. Anm. S. 446 und 5. Anm. S. 447.

[2] Eine Missa S. Anthonii wird von Gafor und Spataro (S. 407), sowie S. 445 und 517 mit der Messe *O quam glorifica* und einem *Requiem* erwähnt. Vgl. S. 517. Die hier angegebenen sind ebenfalls vollständige Messen mit den 6 Theilen, obwohl bei *M. Caput, in hon. Jacobi* und »*ohne Titel*« diese Theile nicht nacheinander folgen.

[3] Diese Messe habe ich bei Beschreibung des Cod. 14 (S. 469) übersehen; dort bitte ich also zu corrigiren: 25[b]—30[a] *Kyrie, Gloria* und *Credo* von *Se la face* etc. 30[b]—38[a] Missa: *Tant ie me deduis* 4 v.

[4] Vielleicht identisch mit *Si quereris miracula;* vgl. S. 518, wo auch von einem *O lumen ecclesie* die Rede ist.

Rex omnipotens. *Tr.* 484.
Rite majorem Jacobum canimus. *B. L.* 479.

Salva nos Domine. *Tr.* 488.
Salve cara Deo *siehe* Anima mea.
Salve flos thuscae. *Mod.* 494.
Salve Regina. *Mod.* 494, *B. M.* 494.
Salve sancte Pater. *Mod.* 494.
Sancte Sebastiane. *B. L.* 479.
Sanctorum meritis. *B. L.* 480. *Tr.* 492; *Mod.* 494.
Sanctus. *B. L.* 476—477; *B. U.* 481; *Tr.* 491.
Sapiente filio pater gloriatur. *Mod.* 494.
Super rosarum flores *Tr.* 491; *Mod.* 494.
Supremum est. *B. L.* 478; *B. U.* 482; *Tr.* 492; *Mod.* 494.

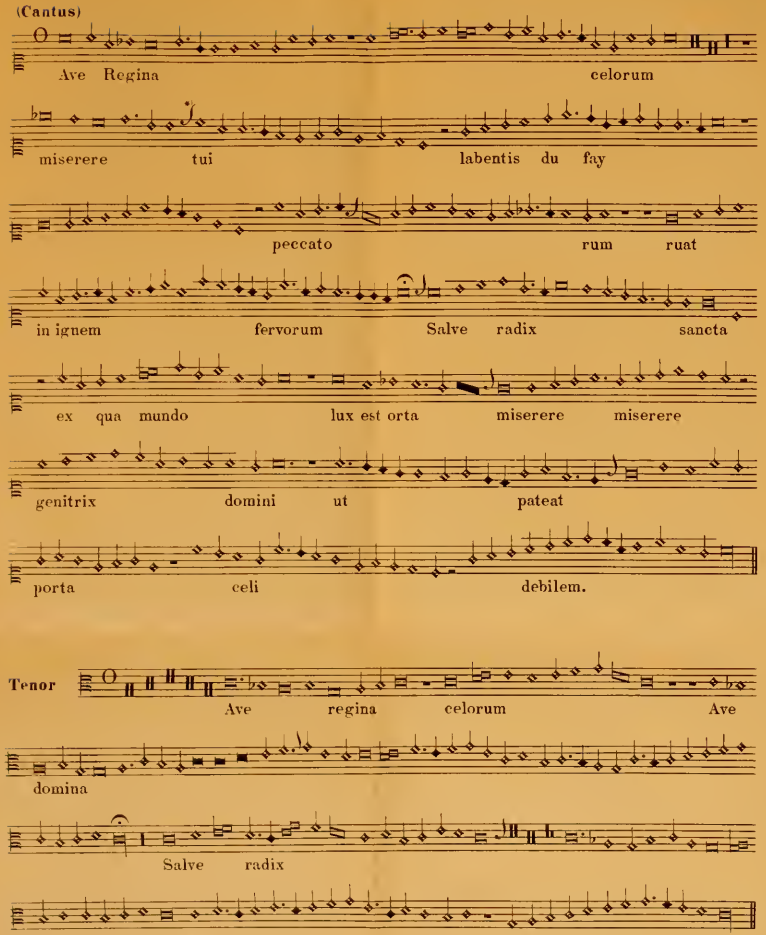
Terribilis est *siehe* Super rosarum.
Tibi Christe. *B. L.* 480.
Tota pulchra es. *B. U.* 482.
Tu lumen, tu splendor. *Tr.* 492.

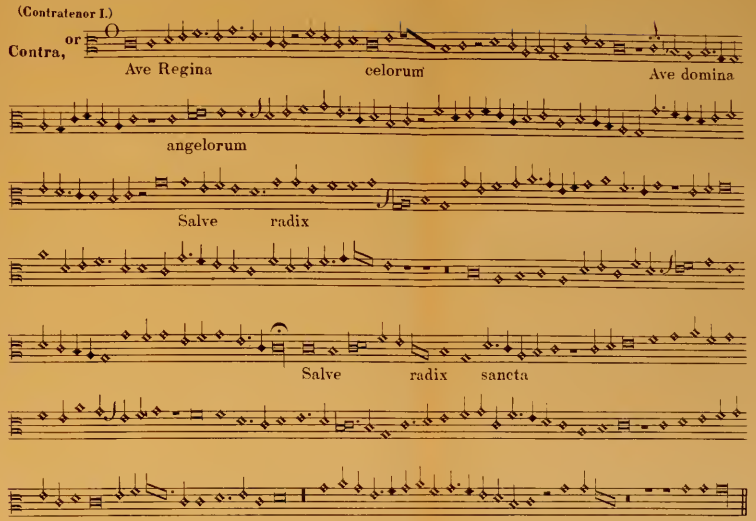
Urbs beata Jerusalem. *Mod.* 494.
Ut queant laxis. *B. L.* 480; *Tr.* 492; *Mod.* 494.

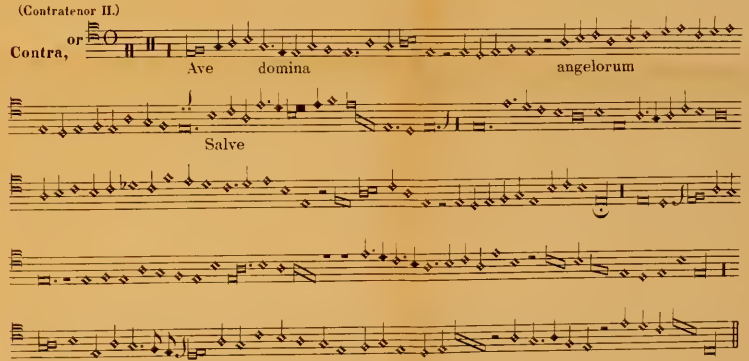
Vasilissa *siehe* Basilissa.
Veni creator Spiritus. *B. L.* 480; *Mod.* 494.
—— dilecte mi. *Tr.* 485.
—— sancte Spiritus. *Tr.* 492.
Verbum caro factum est. *B. U.* 481.
Vergine bella. *B. L.* 479; *B. U.* 482.
Vexilla regis. *Mod.* 494.
Victimae paschali. *Tr.* 491.
Vos qui secuti estis me. *B. L.* 477 und *Tr.* 484.
Vous soies la tres bien venue. *B. U.* 482.

I. Musikbeilage.

Originalnotation aus Cod. B. 80 des Kapitelarchivs von St. Peter in Rom.

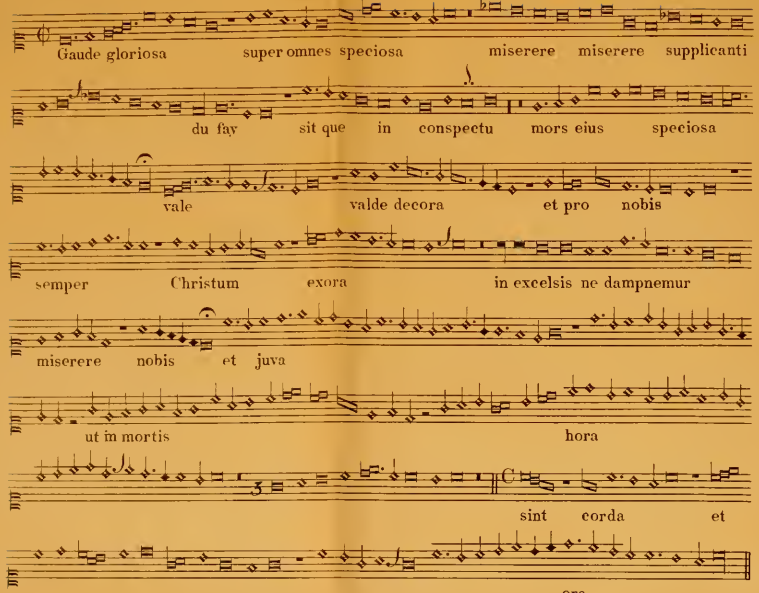




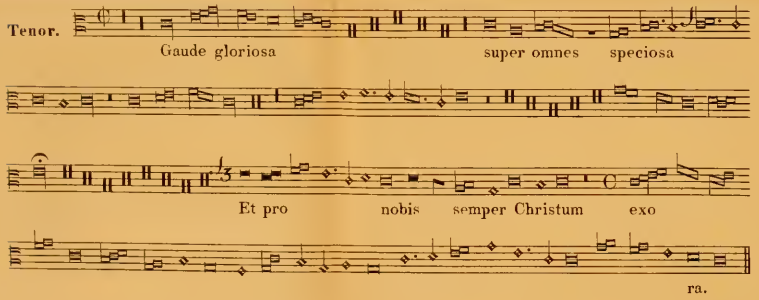


*) Dieses Zeichen ♩ *(custos)* steht im Originale am Ende der Zeile, und giebt die erste Note der folgenden Zeile an.

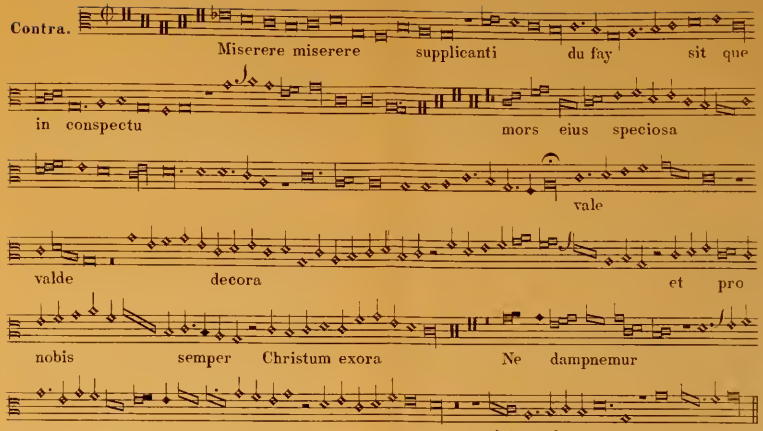
(II. Theil resp. Schluss des Tonsatzes)



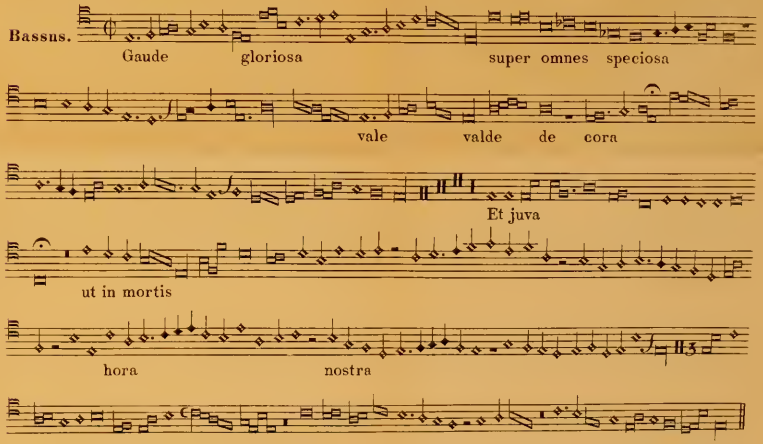
Tenor.



Contra.



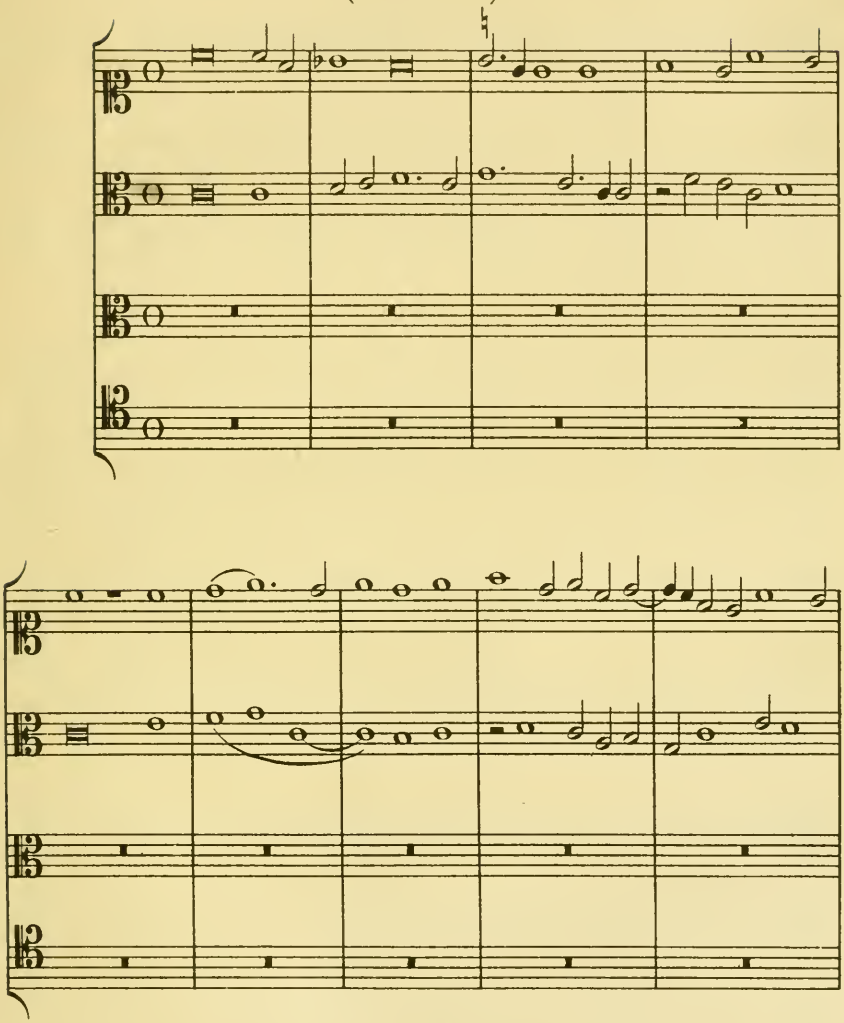
Bassus.



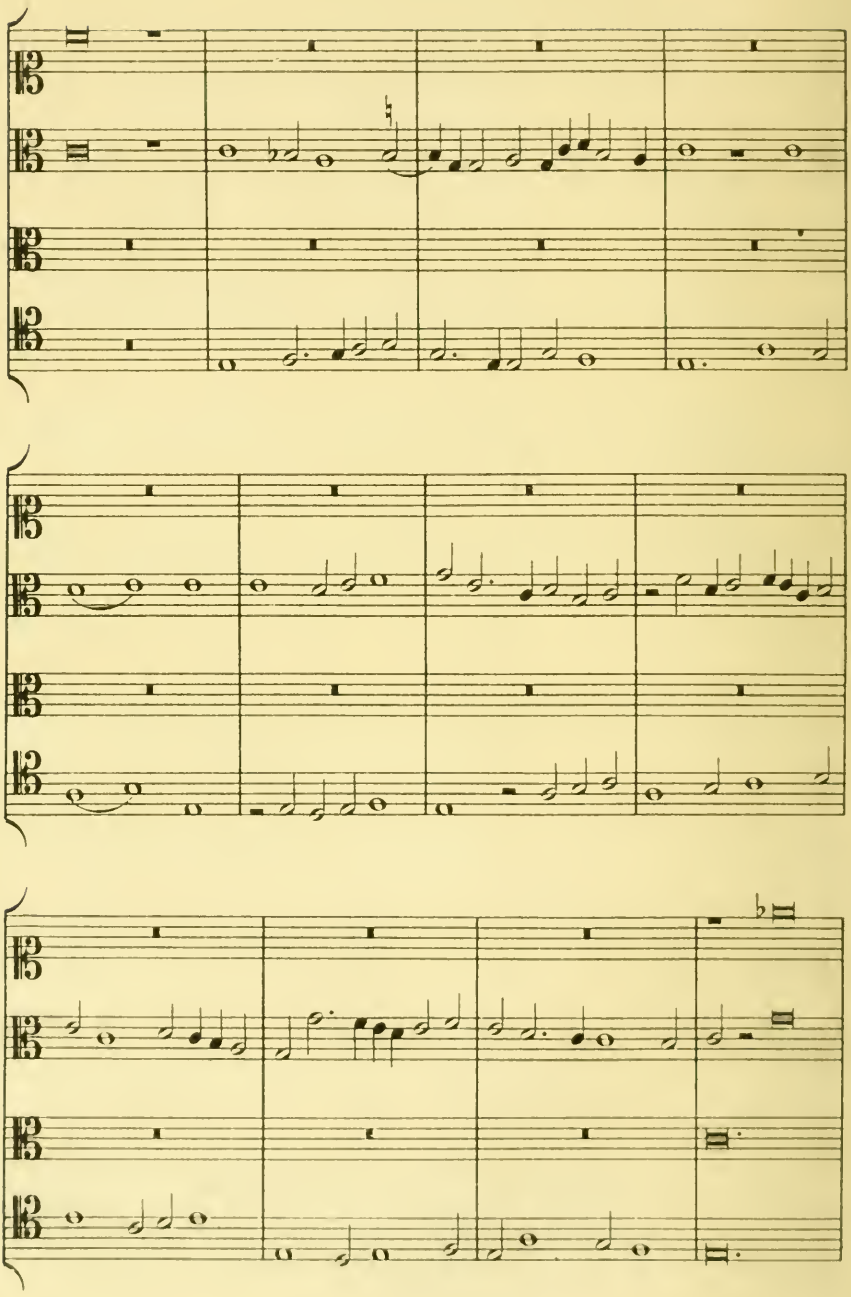
Musikbeilage 1ª

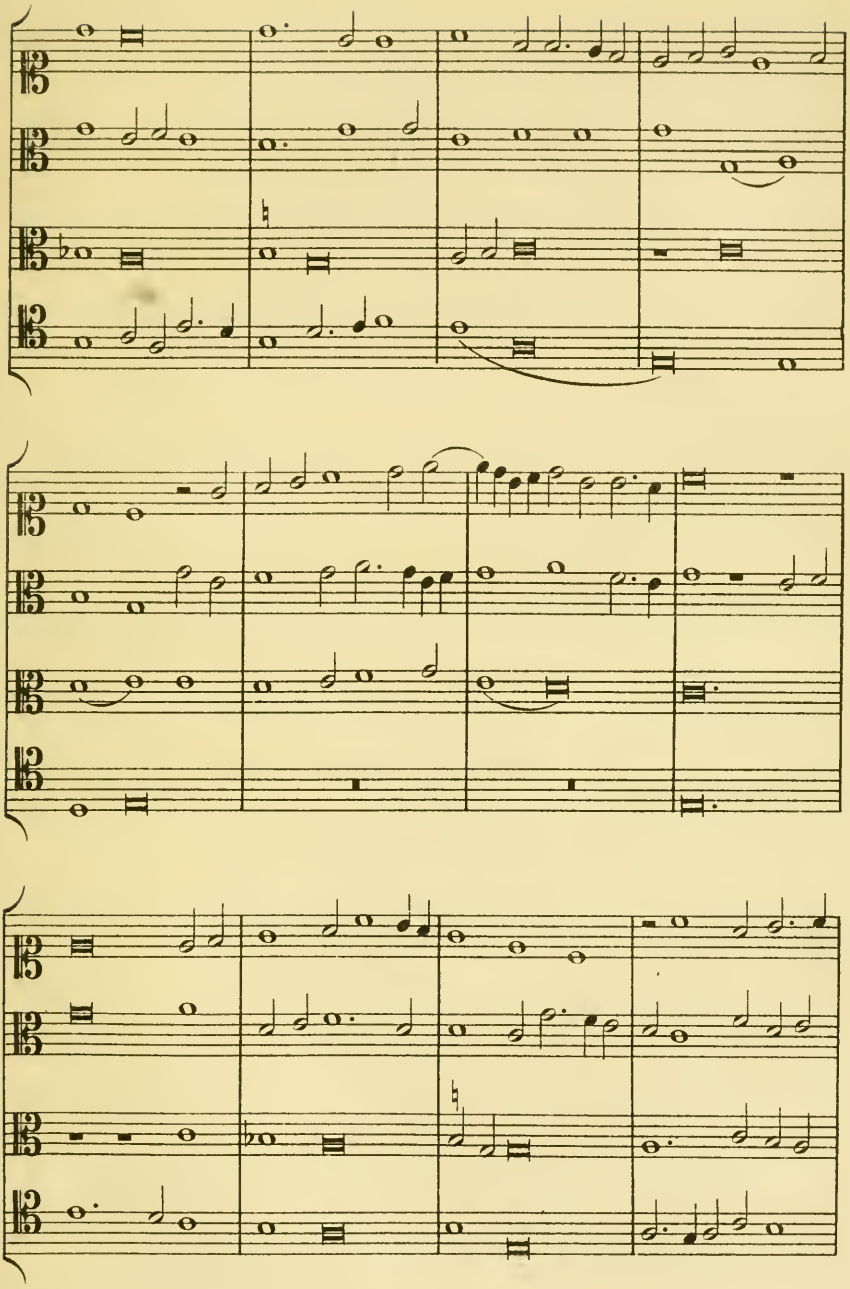
Partitur mit abgetheilten Tacten des 1. Satzes vorstehender Composition.

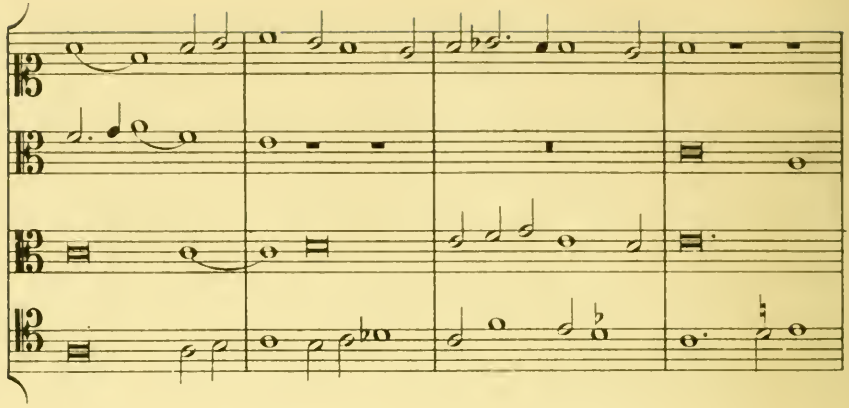
(Ohne Text.)

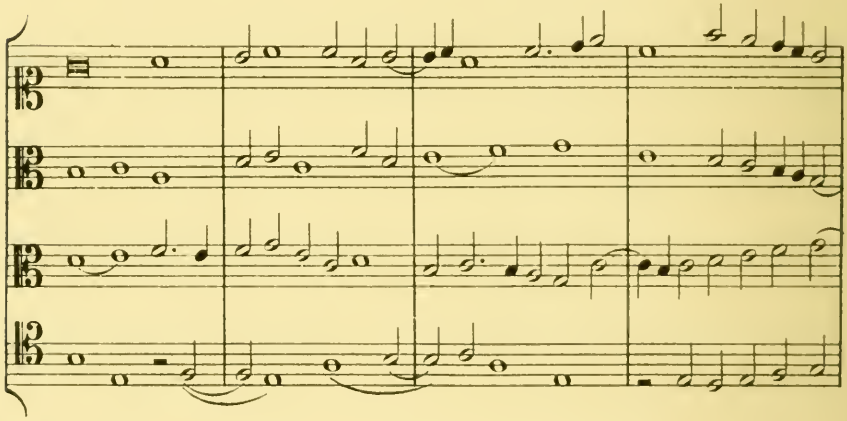


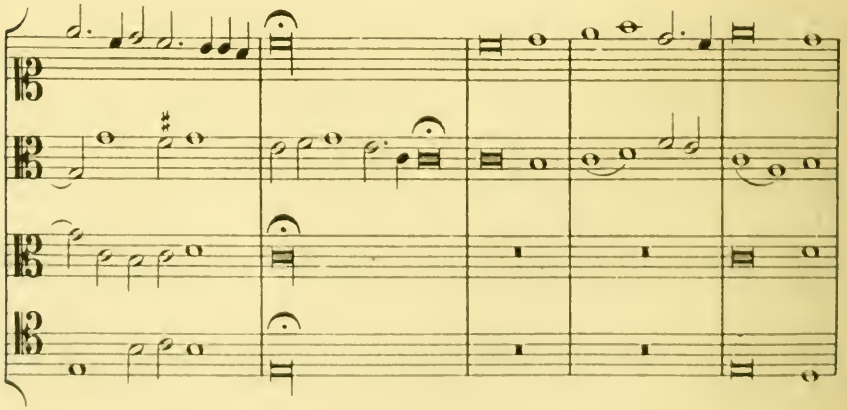
1) Theils Raumökonomie, theils der Wunsch, Musikbeflissene zur Fortsetzung unter Erprobung und Benutzung der Hilfsmittel von H.Bellermann (Musiknoten und Tactzeichen) und H. Riemann (Gesch. der Notenschrift) u. ähnl. anzuregen, waren die Ursache, dass nicht auch der zweitè interessanteste Theil aufgelöst wurde.

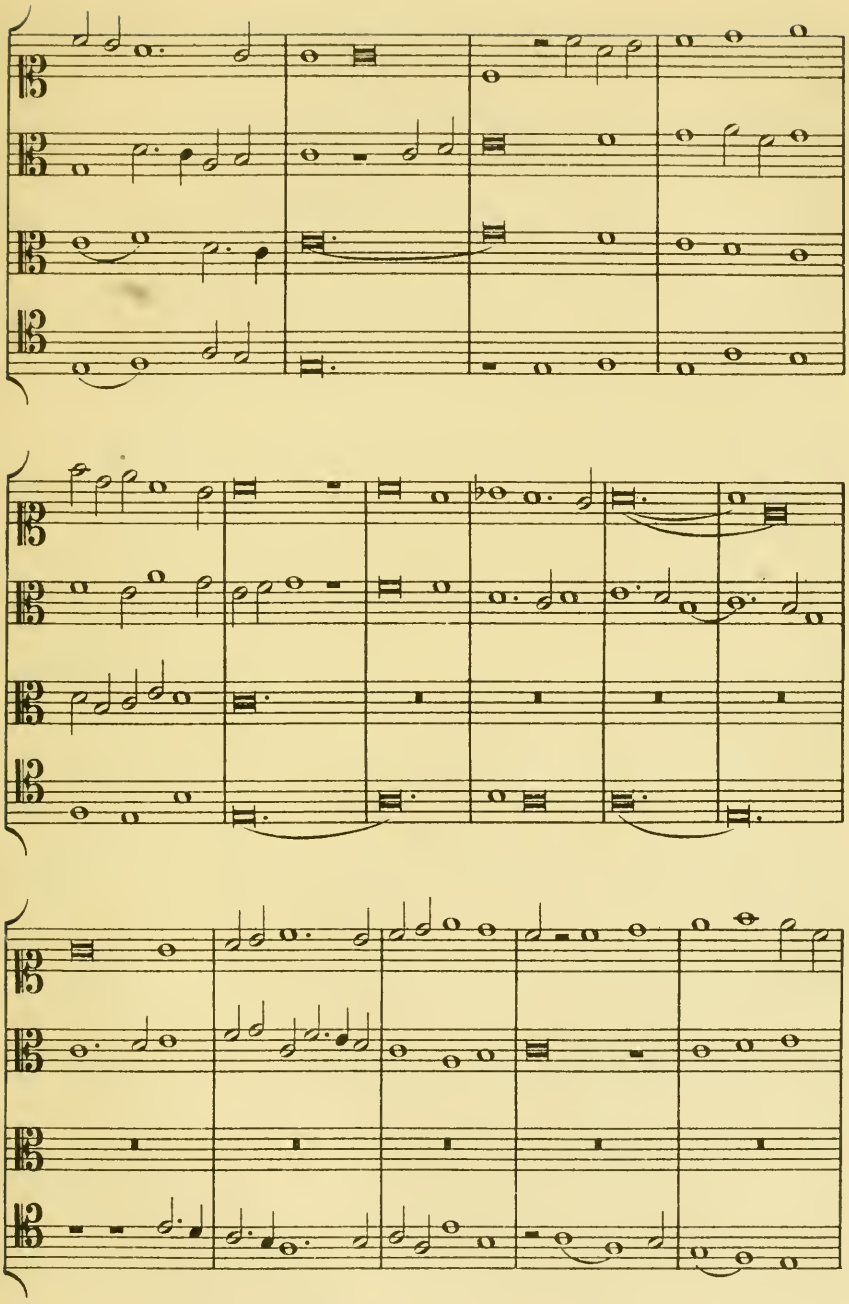


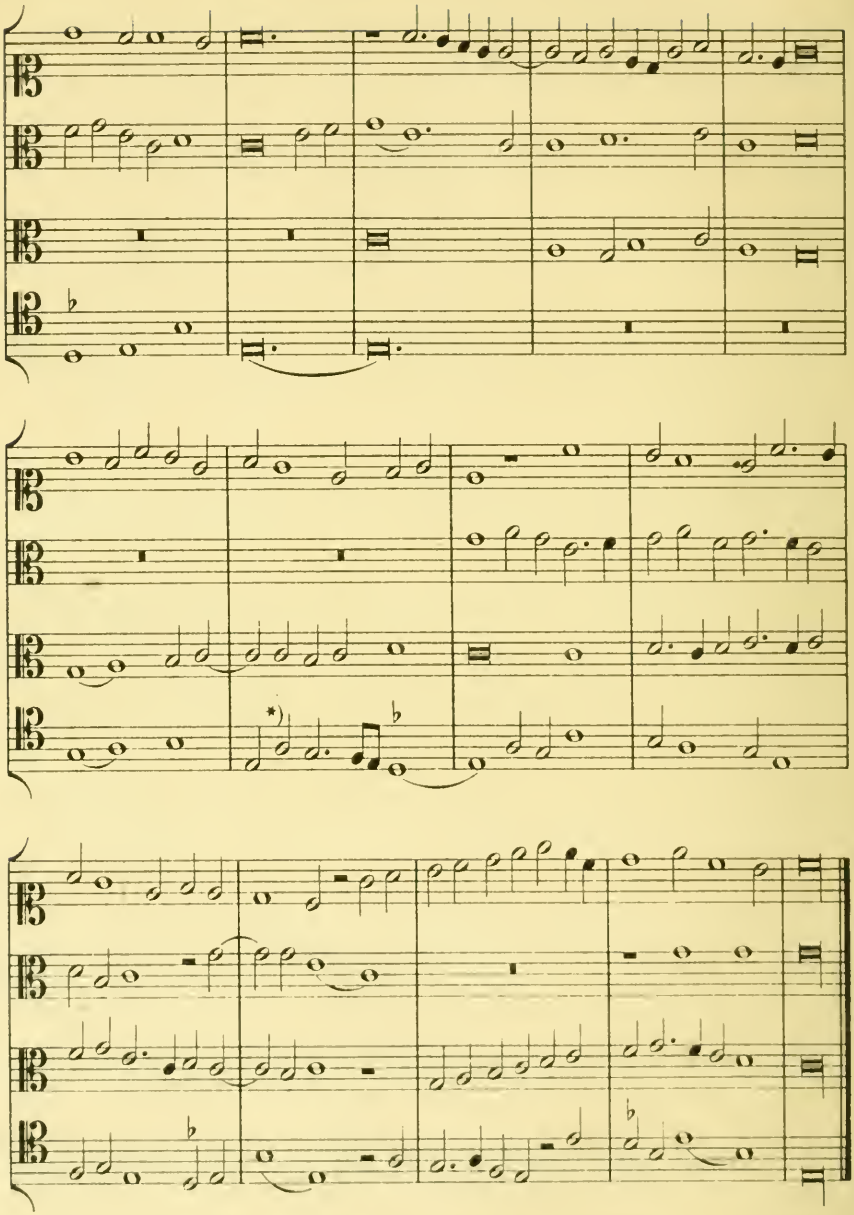


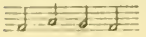








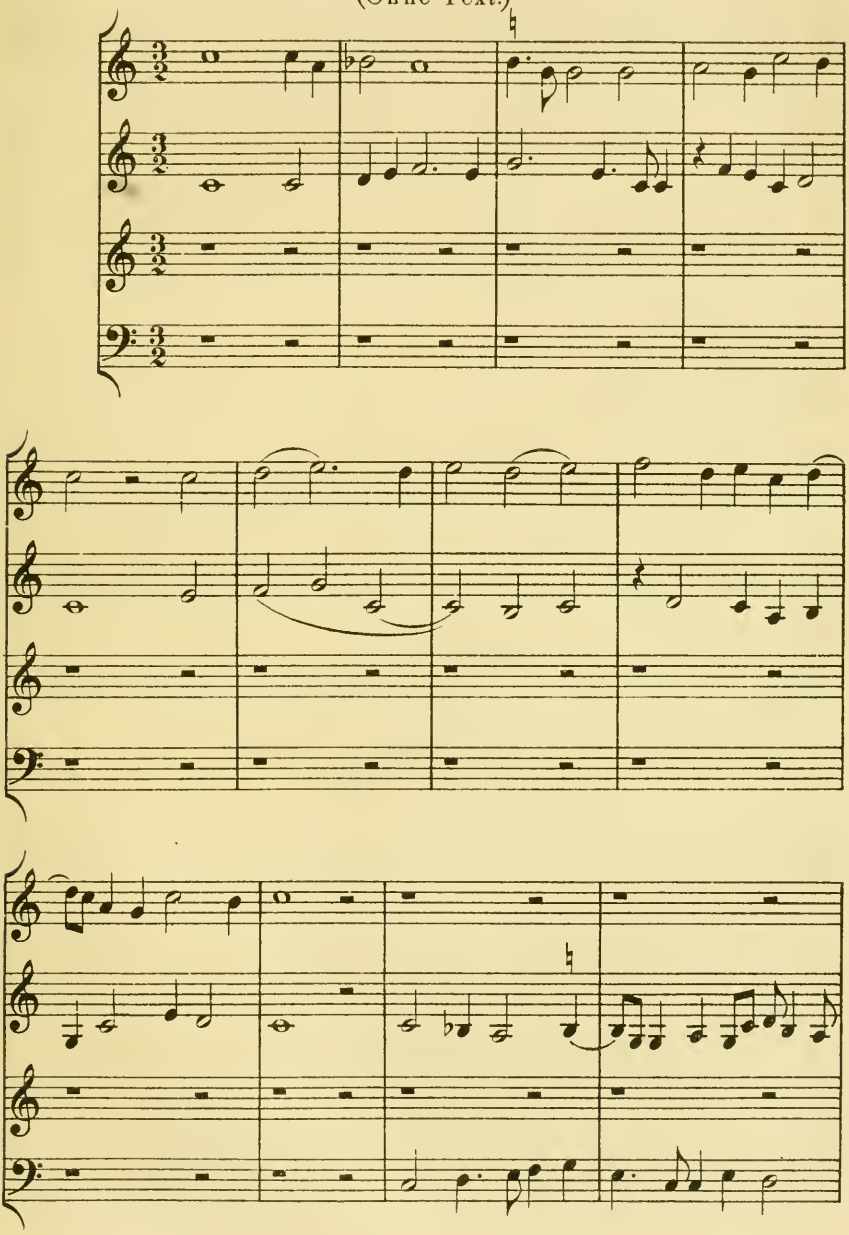


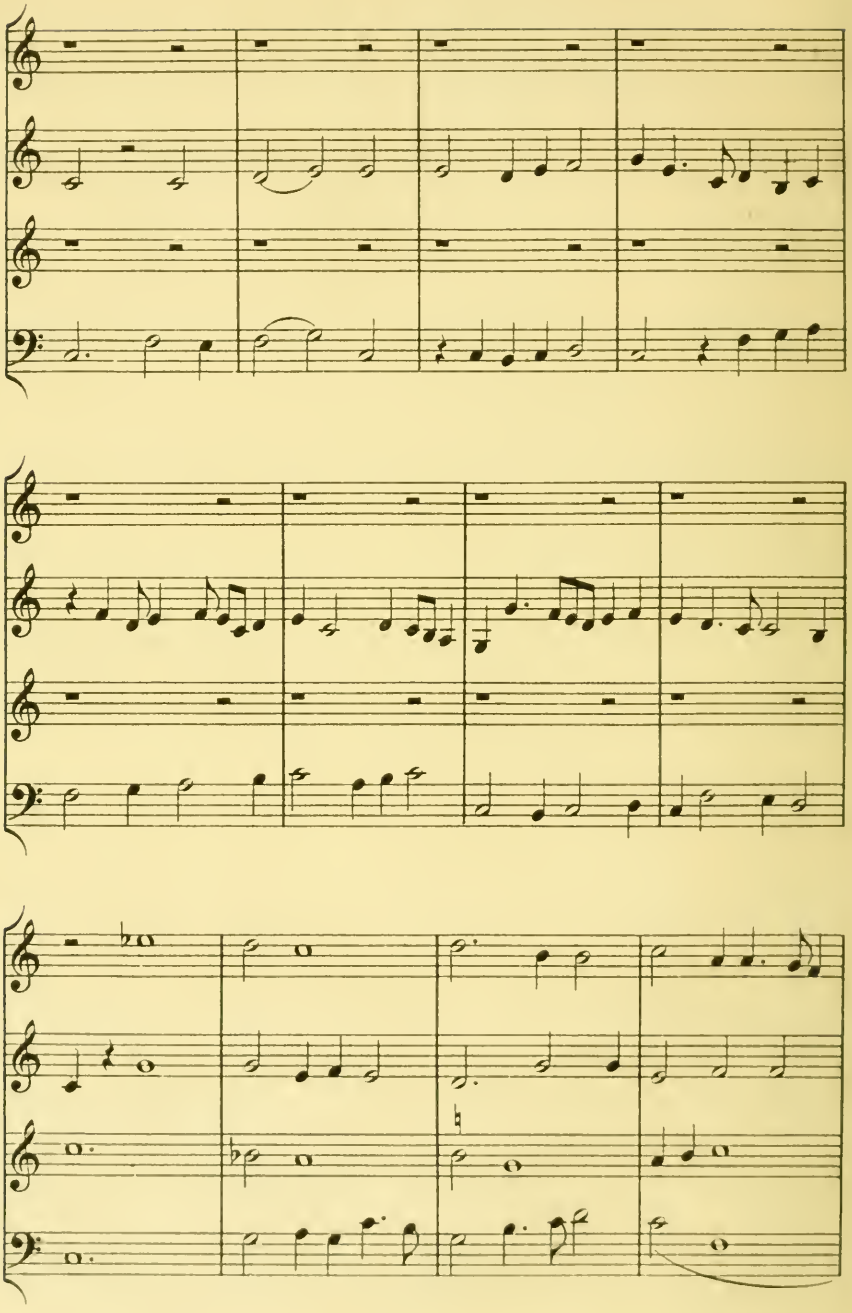
*) Hier scheint ein Copistenfehler im Original zu sein! Vielleicht soll es heissen:  ? Der Satz ist ohne diese cacophonische Stelle quintenrein.

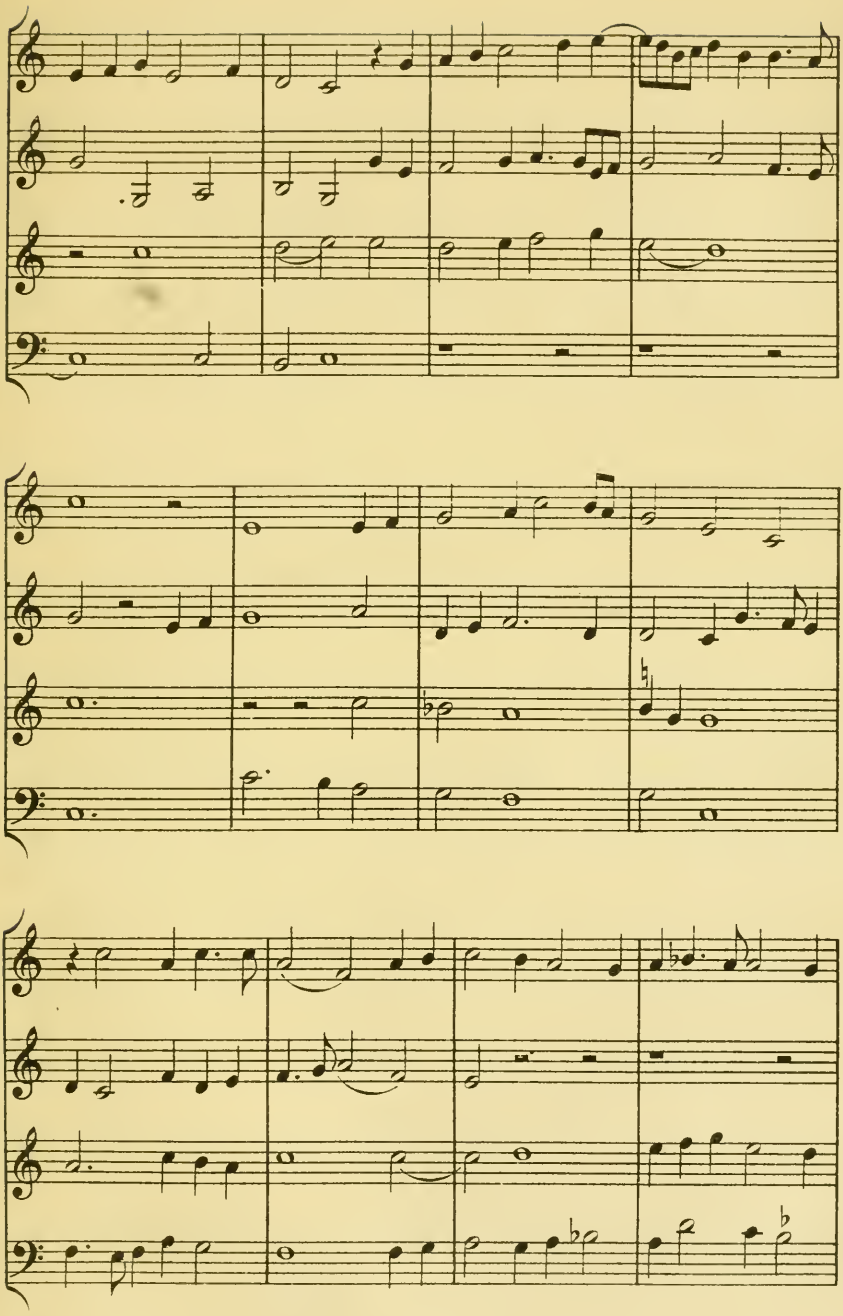
Musikbeilage 1b.

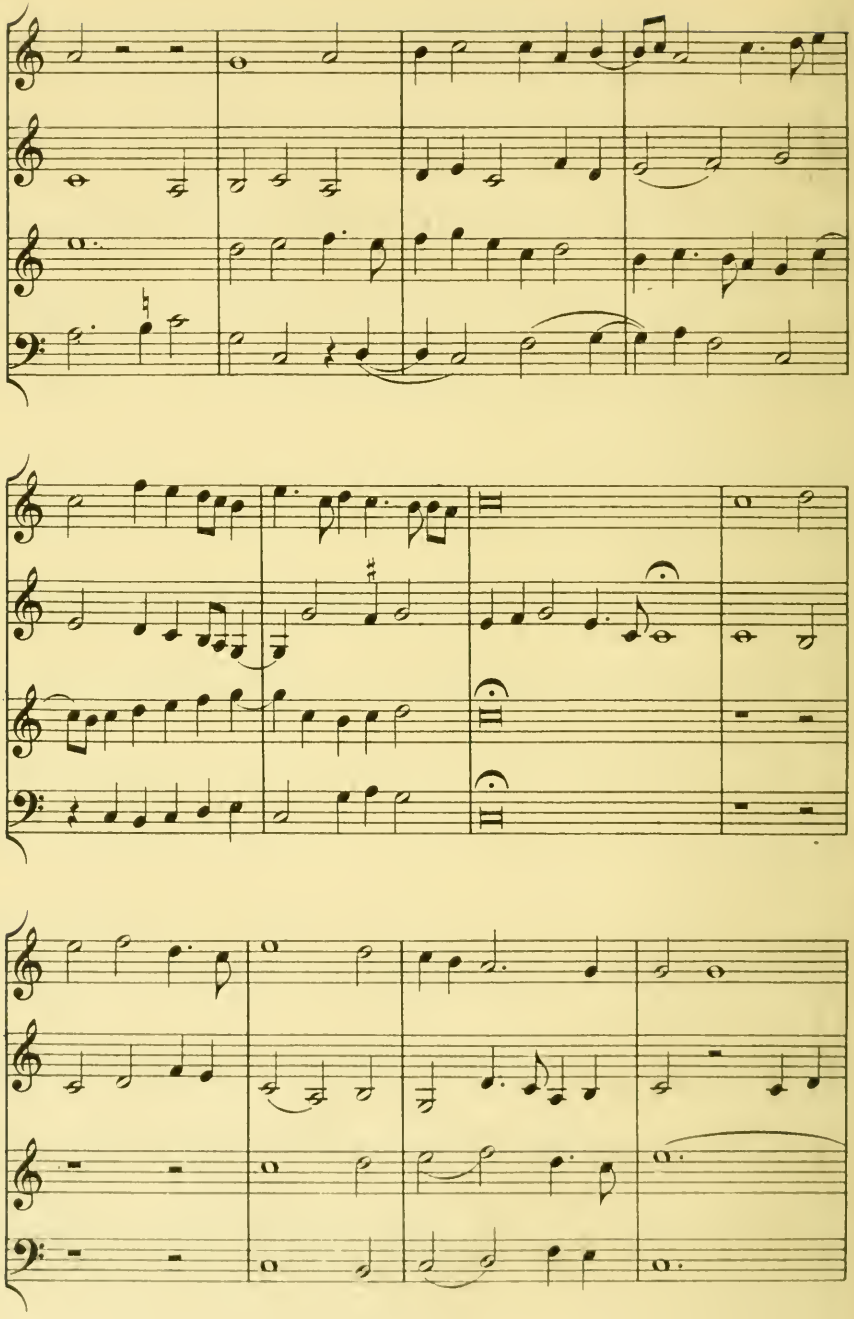
Reduction des 1. Theiles vorstehender Composition in die modernste Partiturform.

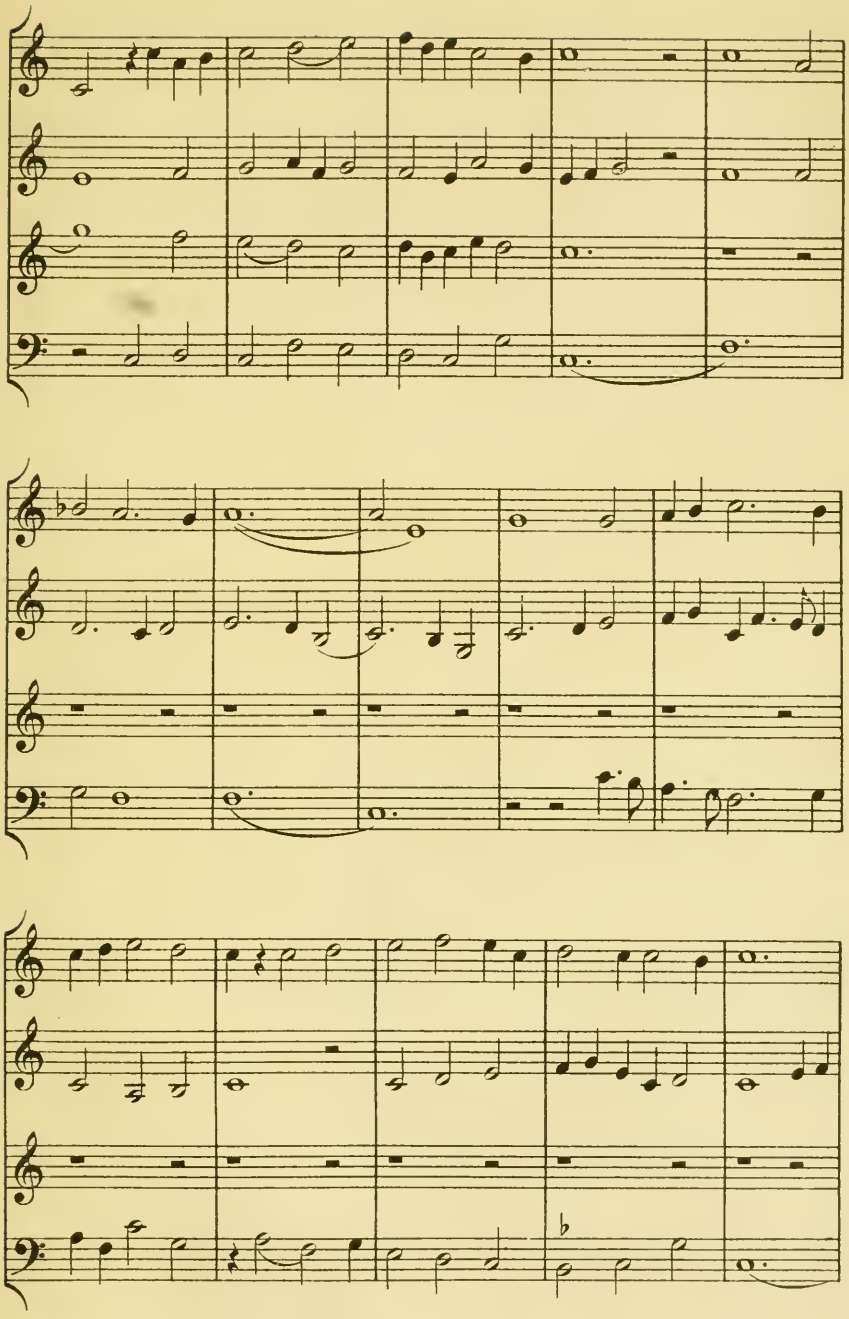
(Ohne Text.)

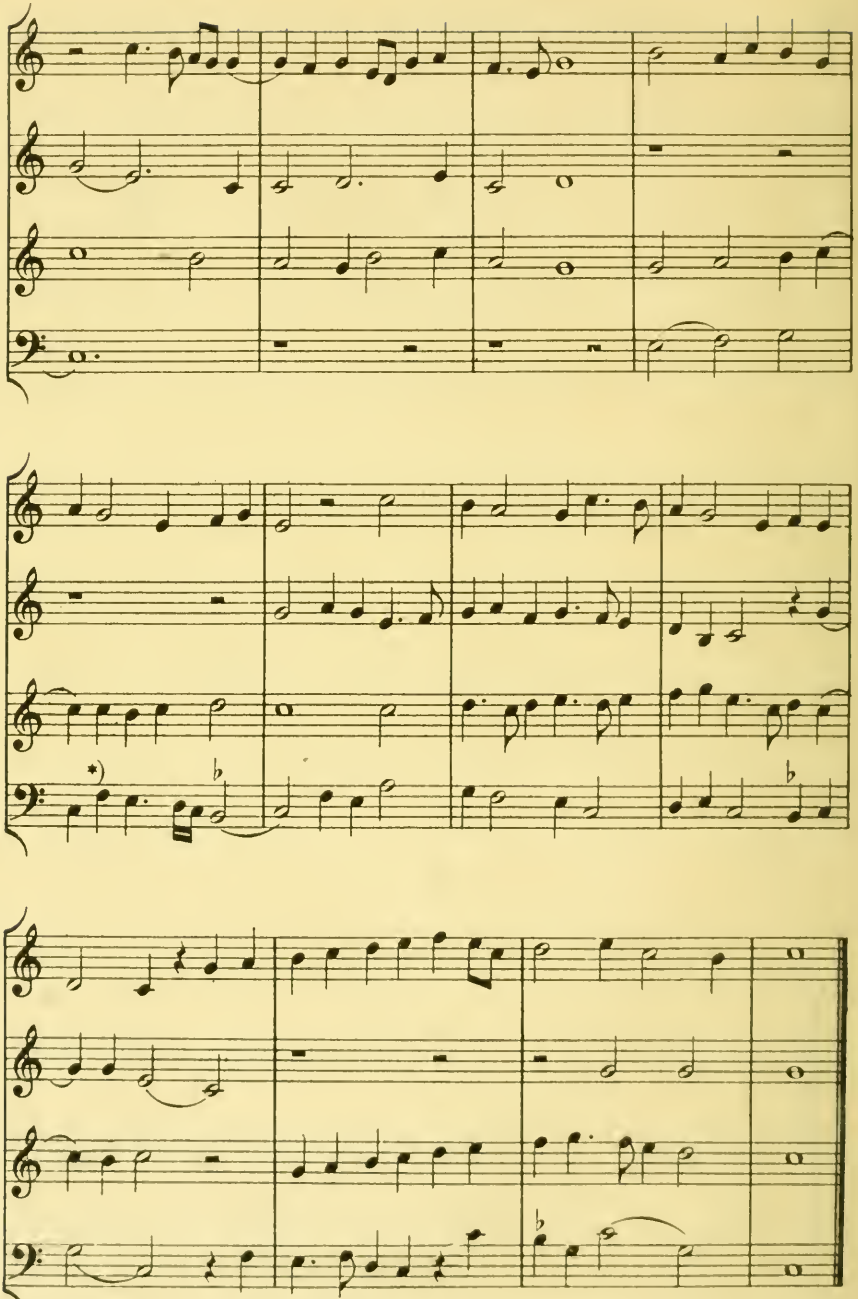








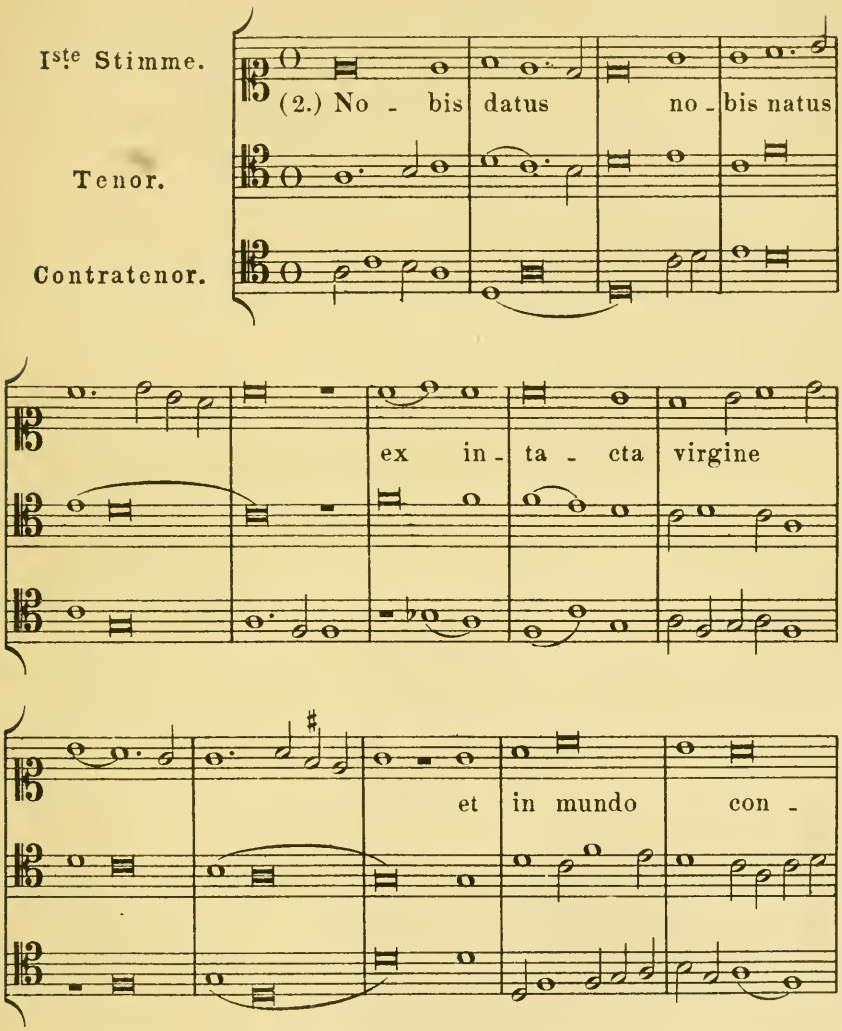




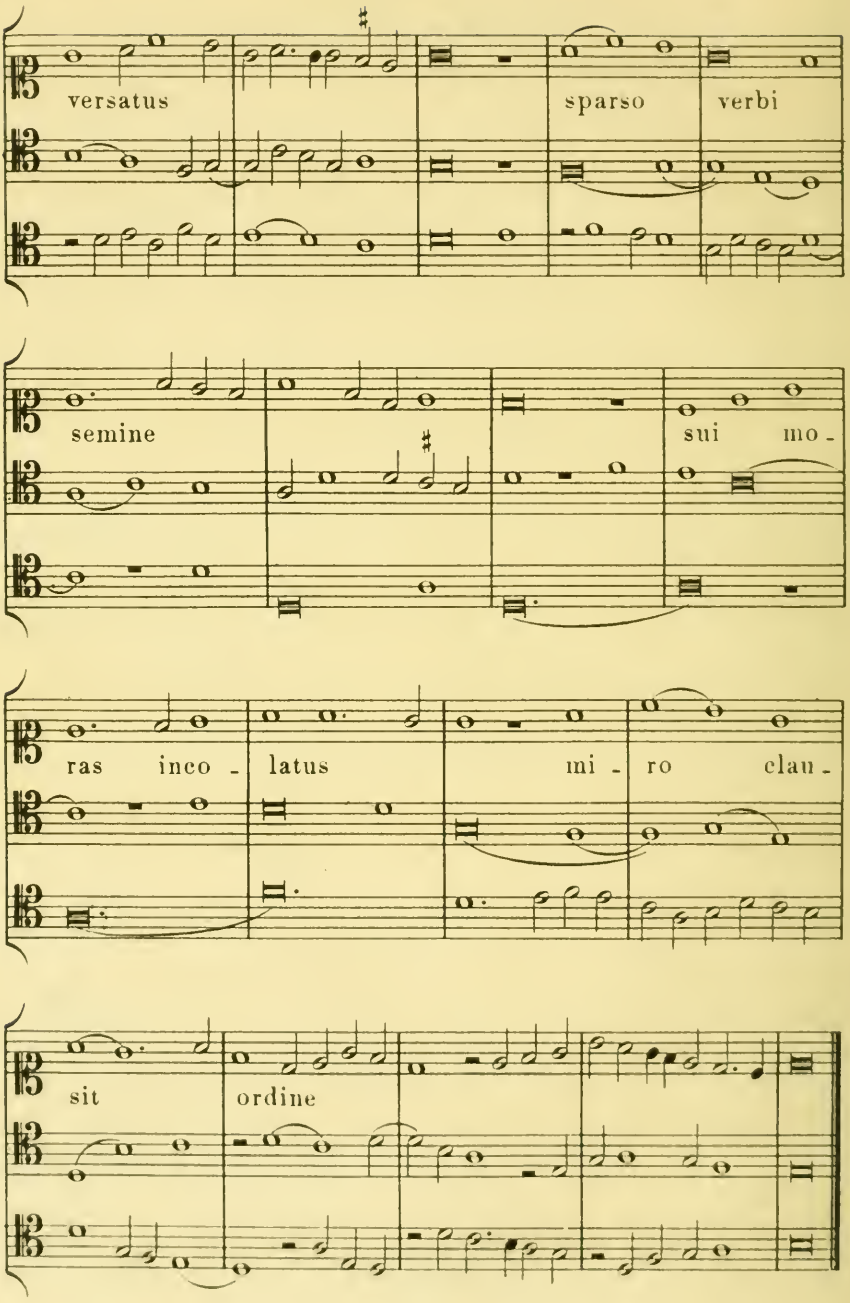
*) Siehe Anm. S. 6 der Musikbeilage.

Musikbeilage 2ª

Aus dem Hymnus „Pange lingua“*) zu 3 Stimmen in Cod. 92 des Trienter Archives. Partitur mit abgetheilten Tacten und aufgelösten Ligaturen.



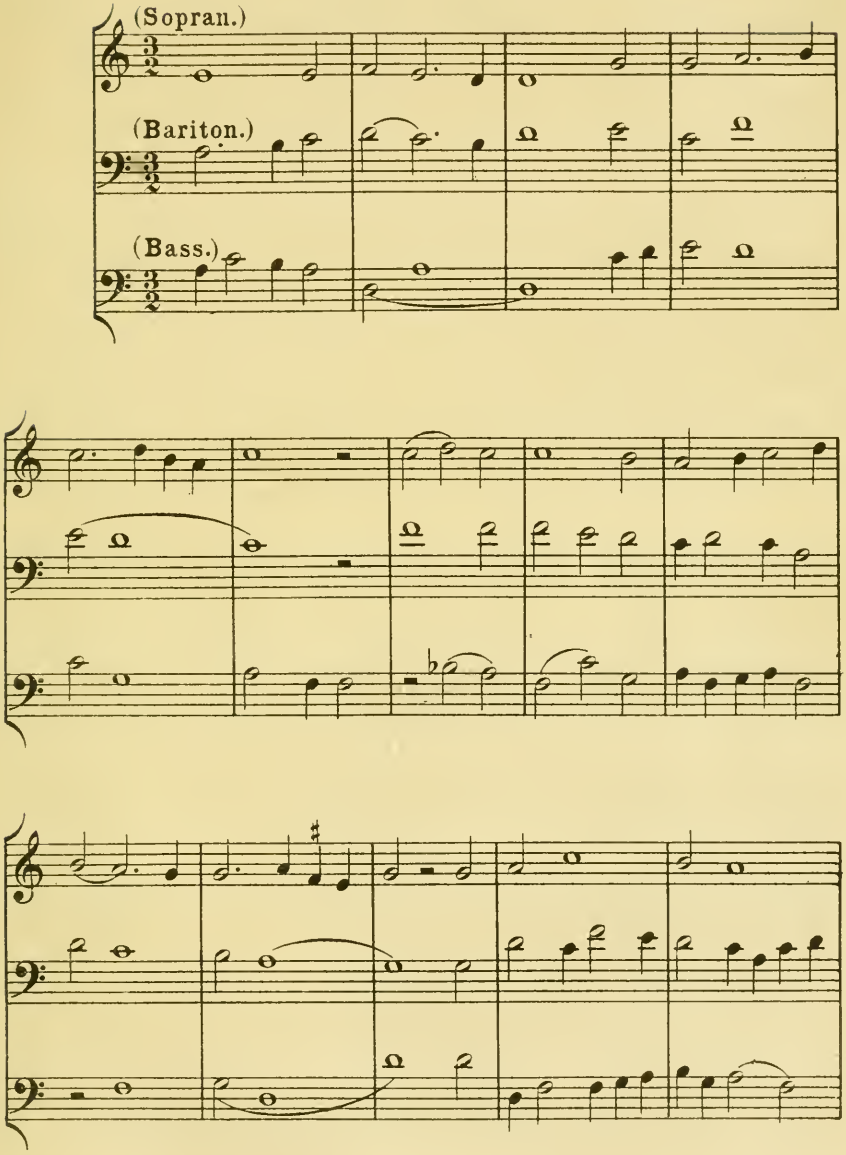
*) Die erste Strophe ist gregorian. Choral; vorliegende zweite steht nur bei der Oberstimme, die beiden anderen sind ohne Text. Im Original fehlt wie bei vielen Kompositionen du Fay's das Tactzeichen, und muss sich erst aus der Eintheilung ergeben.

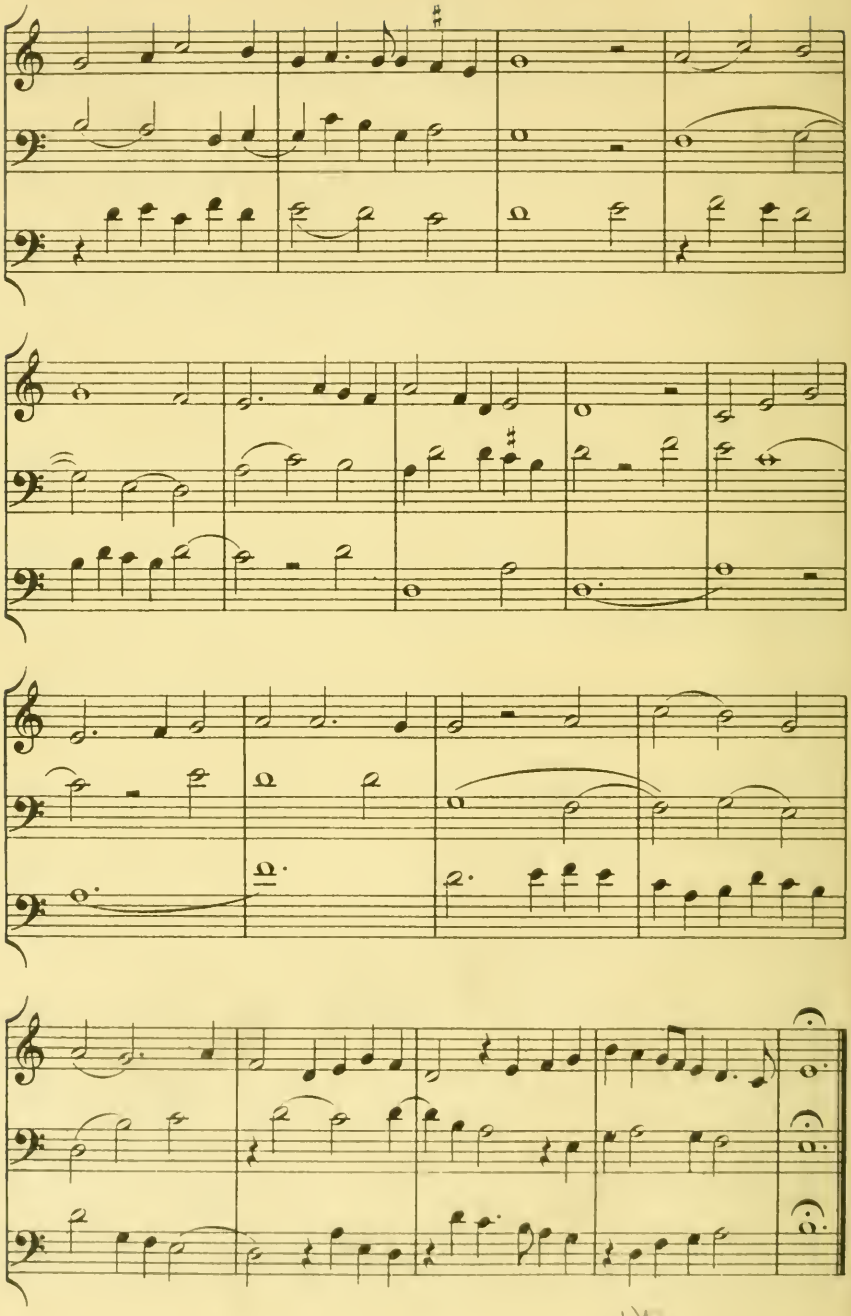

versatus
sparso
verbi
semine
sui
mo -
ras
inco -
latus
mi -
ro
clau -
sit
ordine

Musikbeilage 2b

Reduction vorstehender Composition
in die modernste Partiturform.

(Ohne Text.)





Date Due

MAY 26 '59

MAY 28 '61

Library Bureau Cat. No. 1137

927.81 D87h MUSIC
3 5002 00105 7319
Haberl, Franz Xaver
Wilhelm du Fay.

ML 410 .D83 H2

Haberl, Franz Xaver, 1840-
1910.

Wilhelm du Fay

ML 410 .D83 H2
Haberl, Franz Xaver, 1840-
1910.
Wilhelm du Fay